B 1,179,693

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Library of the University of Michigan
Bought with the income
of the
Ford-Messer
Bequest



E P FABER

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

805
P15

Digitized by Google



Library of the University of Michigan
Bought with the income
of the
Ford - Messer
Bequest



E P FABER

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

805
P15

Google

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

PALAESTRA LX.
UNTERSUCHUNGEN UND TEXTE
AUS DER DEUTSCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE,
herausgegeben von **Alois Brandl, Gustav Roethe** und **Erich Schmidt.**

Franz Freiherr von Gaudy

als Dichter.

Von

Dr. Johannes Reiske.

Berlin.
Mayer & Müller.
1911.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Meiner lieben Mutter.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Einleitung.

Eine Untersuchung über den märkischen Dichter, Franz Freiherrn v. Gaudy, des alten Chamisso treuen Freund, ist auf den reichen Boden zwischen der ausgehenden Romantik und dem modernen Realismus jungdeutscher Richtung gestellt und findet darin ihren besonderen Wert. Sie muss sich auf biographischem und ästhetischem Gebiet bescheiden, literarhistorisch aber steht ihr dafür ein interessanteres Gesichtsfeld offen, als bei ausgeprägten literarischen Parteigängern, die nur den Vorteil haben, einer schematisierenden Literaturbetrachtung sich bequemer einfügen zu lassen. Gegen dichterische Zeitgenossen wie G. Schwab, Kopisch oder R. Reinick, selbst gegen den zu schnellfertigen Hauff gewinnt darum Gaudy seine eigentümliche Bedeutung gerade als Übergangsfigur, als Vertreter einer literarisch wie politisch gärenden Zeit, deren vielfache Schwankungen sich in seinem, von mancherlei Einflüssen bedingten Entwicklungsgang besonders charakteristisch widerspiegeln.

Ihn verfolgen heisst deshalb auch für die Epoche Heines neues Licht gewinnen.

Vorweg sei hier einiges skizziert. Die enge Verbindung von romantischen und modernen Interessen gibt seinen Schriften gleich den wesentlichsten Zug. Ein von Romantik gedämpfter Realismus ist sein künstlerisches Endziel. Das Moderne geht bei ihm in einer Nebenrichtung von Heine zu Byron, nähert sich in feuilletonistischen Reiseskizzen jungdeutschen Strömungen und gipfelt mit

263156
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

liberaler Opposition in den „Kaiserliedern“ und späteren politischen Gedichten im Tone Bérangers.

Dem entgegen führt der Hauptweg von Jean Paul zur Romantik, vereinigt sich dann aber wieder, durch Chamisso und Béranger, mit der modernen Seitenlinie, allerdings stark retardierend. Verzweigungen erstrecken sich von hier zu Tieck, E. T. A. Hoffmann und der älteren italienischen Novelle, zu Wackenroders nazarenischen Kunstinteressen, zur Romantik Schwabens, zu Eichendorff, Arnim, Brentano. Ausläufer weisen schliesslich für seine italienischen Schilderungen etwa in die Richtung Paul Heyses empor, für seine späteren Novellenstoffe und -Motive auf die reife moderne Erzählungskunst eines Mörike, Th. Storm, G. Keller oder W. Raabe, deren Ausbildung eines neuen Realismus ja ebenfalls zum Teil über Jean Paul, E. T. A. Hoffmann und die Romantik führt.

Freilich diese letzten Ziele deuten sich für Gaudy eben nur an. Sie, selbst in bescheidenen Grenzen, zu erreichen, genügte seine dichterische Kraft und vor allem seine künstlerische Erziehung nicht. Denn gerade die Formlosigkeit, Ironie und spielende Willkür, die Jean Paul, die Romantik und modern-feuilletonistische Tendenzen in gleicher Weise als Muster empfahlen, sind, wie schon Paul Heyse richtig betont [1]), seinen Schriften am verhängnisvollsten geworden.

Unter strengeren Gesetzen hätte er sich wohl leicht zu einem Meister der Kleinkunst, zum farbensichern Genre- und Skizzenmaler in Prosa und Versen entwickeln können.

So aber bleibt er auch ästhetisch durchaus eine Übergangsfigur. Will man ihn bestimmter einreihen, so gebührt ihm der Platz hinter dem älteren Chamisso, den er ja im Leben als Freund und Führer innig verehrt. Mit ihm hat er gemeinsame Freunde wie Uhland, Andersen, Anastasius

---

[1]) In der literarischen Einleitung zum „Schneidergesellen“, mit dem er auch Gaudy in seinen „Deutschen Novellenschatz“ aufgenommen hat.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Grün, mit ihm teilt er, besonders als Übersetzer und Aneigner fremder volkstümlicher Stoffe, ähnliche Kunstinteressen, mit ihm vertritt er vor allem politisch den Standpunkt einer liberalen Mittelpartei, die sich etwa von den nivellierenden sozialistischen Tendenzen des jungen Deutschlands bewusst fern hält.

Dass Gaudy trotzdem nicht etwa als blosser Nachahmer Chamissos aufzufassen ist, ja dass er bei mannigfachen andern Einwirkungen überhaupt einen eigentümlichen Entwicklungsweg durchgemacht hat, wird die folgende Darstellung gegen die bisherigen oberflächlichen Gesamturteile auf Grund eines umfassenden Materials zum erstenmal genauer dartun[1]).

Beschränkung ist dabei wie nach der ästhetischen, so nach der biographischen Seite geboten. Denn auch das Leben Gaudys vermag uns nicht aussergewöhnlich zu fesseln, weil er seinen bunten Schicksalen, dem quälenden Druck einer öden Leutnantszeit, bitter getäuschten Lebens- und Liebeshoffnungen dichterisch keinen reicheren Ausdruck zu geben vermocht hat. Dass er sich zu einem festen Charakter und der liebenswürdigen Anspruchslosigkeit des Humoristen durchrang, ehrt ihn; seiner vorwiegend reproduktiven Kunst jedoch können die eigenen Erlebnisse gerade nur eine etwas intimere Färbung geben.

Durch persönliche Züge aber seine literarische Silhouette schärfer herauszuheben, verbietet leider der Mangel an Urkunden. Denn eine reichere Correspondenz, die mancherlei Verbindungen während seiner Breslauer und Berliner Zeit und vor allem unterwegs hervorriefen, ist leider mit dem übrigen Nachlass durch den ersten Herausgeber verzettelt worden. Nur ein Tagebuch von Gaudys zweiter italienischer Reise konnte mir die Familie noch erschliessen; wenige versprengte Briefe an den Verleger Reimer, an Heine, an Franz Kugler kamen ergänzend hinzu. Selbst für seinen intimen Verkehr mit Chamisso sind wir nur

[1]) Vgl. Anhang I, 1.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

auf einige gelegentliche Hindeutungen in dessen Briefen und auf Hitzigs Zeugnisse beschränkt, da eine neue Durchforschung des Chamissoschen Nachlasses für diesen Zweck leider auch nichts mehr ergab[1]. So bleiben denn als wichtigstes Zeugnis Gaudys Schriften durchaus im Mittelpunkt. Für die Daten seines Lebens aber, soweit sie auf persönlicher freund- oder verwandtschaftlicher Erinnerung seiner ersten Biographen beruhen, mag eine rasche Zusammenfassung genügen.

---

1) Vgl. Anhang I, 2.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Erstes Kapitel.

I.

Franz Freiherr v. Gaudy wurde am 19. April 1800 in Frankfurt a. O. geboren als Sohn des damaligen Majors, späteren Generalleutnants und Prinzenerziehers Friedrich Wilhelm v. Gaudy [1]) und seiner Gattin, der ebenso schönen wie feingebildeten Gräfin Schmettow-Pommerzig. Von ihr, einer warmen Verehrerin Rousseaus, erhielt er die erste möglichst zwanglose Erziehung. Schwer zu zügeln, musste er aber bald in verschiedenen Pensionen untergebracht werden, bis ihn, solange sein Vater Militärgouverneur des Kronprinzen war, das Französische Gymnasium zu Berlin aufnahm und die altehrwürdige Pforta seiner Schulbildung endlich Vertiefung und Abschluss gab.

Achtzehnjährig verliess er die klösterliche Anstalt im schönen Saaltal mit dem Zeugnis der Reife, für ein Universitätsstudium jetzt lebhaft begeistert. Aber der entscheidende Wille des Vaters bestimmte ihn, wegen der bedenklichen demagogischen Umtriebe der Studenten, zum Offizier. So trat er denn wider seinen Wunsch 1818 in das erste Garderegiment zu Potsdam ein. Franz v. Gaudy ist kein guter Soldat geworden, trotz der günstigen Verbindungen, die ihm als ehemaligem Jugendgespielen des Kronprinzen winkten.

Ähnlich wie bei Sallet weckte vielmehr gerade die starre Äusserlichkeit des damaligen reaktionären Offizier-

[1]) Über Frd. W. v. Gaudys Erziehertätigkeit beim Kronprinzen vgl. Leopold v. Ranke: Friedrich Wilhelm IV. in der A. D. B. VII, 733 ff.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

tums seinen Widerstand. An den Kameraden machte er die ersten satirischen Studien. Über den öden Rekrutendrill aber suchte er sich, anfangs wenigstens, durch ein flottes Leben hinwegzutäuschen. Schulden und Duelle, Festungshaften und Zwangsversetzungen, zunächst von der Potsdamer Garde zur Linie nach Breslau, dann in kleine und kleinste schlesische Garnisonen wie Glogau und Brieg, bezeichnen diese Leutnantsjahre.

Aber auch tiefere Schatten fehlen nicht. Zumal da er, nach dem Tode des Vaters durch die schlechte Verwaltung seines Vormundes plötzlich verarmt, seiner Braut, einer nahen Verwandten Fouqués, schmerzlich entsagen und sich resigniert auf ein dauerndes, trübes Kommissdasein gefasst machen musste. So erhält denn auch sein flotter Charakter jetzt einen ernsten, pessimistischen Zug, Bitterkeit und Ironie entwickeln sich, Selbstmordgedanken steigen auf. Er wurde für eine Heinisch-Byronsche Lebensauffassung empfänglich, die z. B. in Briefen an den verschollenen Dichter August v. Blumröder [1]), wie noch in seinen ersten literarischen Produktionen vorherrscht.

Doch was seine Lebenshoffnungen vernichtete, gewann ihn für die Literatur. Vergessene Knabenpoesie, die die leider allzu früh verstorbene Mutter liebevoll gehegt hatte, erwachte wieder. Ihr Lieblingsdichter Jean Paul wurde nun sein unverrückbares Ideal, in das er sich innig einlebte. Auch wissenschaftliche Interessen von Schulpforta her wuchsen. Geschichtliche, besonders heraldische Studien beschäftigten ihn, und neben einer reichen Lektüre, die überall in seinen späteren Schriften hervortritt, übte er sein glückliches Sprachtalent auch schon in einigen Dolmetschversuchen. Übertragungen aus dem Polnischen, aus dem Altfranzösischen und Provenzalischen gehen auf Arbeiten zurück, mit denen der Offizier in weltfremden polnischen Grenzgarnisonen seine Musse füllte.

---

[1]) Vgl. die Einleitung zu seinen „Sämmtlichen Werken“ hgb. von Arthur Mueller, Berlin 1844.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

So mündete denn der verunglückte Leutnant, wenn auch langsam und auf Umwegen, endlich doch noch in die Literatur ein.

Als Schüler Heines trat er, schon neunundzwanzigjährig, mit einem dünnen Bändchen Gedichte zuerst vor das Publikum. Ein anerkennender Brief und eine öffentliche Empfehlung Heines ward ihm zum Lohn [1]), und, was entscheidend sein sollte, Chamisso wurde auf ihn aufmerksam. Eine Zuschrift Chamissos, dem er sich durch die Übertragung des „Schlosses Boncourt" ins Französische besonders empfohlen haben mag [2]), lud ihn ein zur Mitarbeit am Deutschen Musenalmanach; eine spätere ermutigte ihn, endlich die lästige Berufsfessel abzuwerfen und als freier Literat seinen eigenen Weg zu gehen. Dreiunddreissigjährig kam Gaudy nun nach Berlin. Der „militärischen Stillstandsbahn" entrückt, begann jetzt erst seine eigentliche Entwicklung.

Rasch, für ein ruhiges Ausreifen allerdings zu rasch, folgte Werk auf Werk. Er schloss Freundschaften und Verbindungen und fand auch allmählich eine bestimmte literarische Stellung.

Chamissos Haus vor allem wurde für ihn Heimat und Mittelpunkt. Die Mittwochsgesellschaft machte ihn besonders mit der romantischen Gruppe, Eichendorff, Kopisch, Wilibald Alexis bekannt; zu dem jungen aufstrebenden Franz Kugler zogen ihn verwandte Kunstinteressen. Dem engeren Kreis, so auch den literarisch verbundenen „Schwaben", als Chamissos tätiger Gehilfe am Deutschen Musenalmanach immer vertrauter, gewann er die breite Öffentlichkeit vor allem mit seinen „Kaiserliedern", die durch Wolfgang Menzels wütenden Angriff für einige Zeit

---

[1]) Die ihm voll bewundernder Anerkennung (vgl. Anhang I, 2) gewidmete „Erato" empfahl Heine, offenbar geschmeichelt, an Varnhagen und später noch einmal öffentlich in der Vorrede zur 2. Ausgabe seiner „Reisebilder".

[2]) Vgl. Karl Fulda: „Chamisso und seine Zeit".

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ein Kampfobjekt zwischen reaktionärer und freiheitlicher Gesinnung wurden.

Doch in diesen Parteihader griff ihr Dichter selbst nicht ein. Den Künstler und Romantiker lockten andere Wege. In seiner äusseren Lage jetzt einigermassen gefestigt, durfte er endlich einem lange genährten Reisetrieb nachgeben. Das Kunstland Italien wurde nun sein Ziel. Seit 1835, wo er es zum erstenmal mit Franz Kugler betrat, hielt es ihn in festem Bann wie nur je einen Romantiker. Seinen Schriften gibt der Süden fortan die meisten Stoffe und Motive, seinem eigenen leichten, temperamentvollen Wesen die rechte Lebenssphäre. Besonders durch seinen zweiten einjährigen Aufenthalt vom Sommer 1838—39 ward Italien ihm zur zweiten Heimat. Am liebsten hätte er, wie so manche deutsche Künstler und Dichter, sich dauernd dort niedergelassen.

Denn Deutschland erschien ihm von der Reaktion gedrückt, von schroffen Parteien zerklüftet, Berlin aber nach dem Tode des treuen Chamisso völlig verödet. So kaum zur Ruhe gekommen, fühlte er sich wieder heimatlos und sann er auf neue Pläne. Er dachte an Schwaben, wo er im Sommer 1837 alte und neue Freundschaften wie intime landschaftliche Eindrücke geerntet hatte; sogar an eine Fahrt nach Algier. Daneben quälten ihn Existenzsorgen, die durch die fehlgeschlagene Hoffnung auf eine Bibliothekarstelle beim Kronprinzen peinlich gesteigert wurden. Nun schon den Vierzigern nahe, sah er sich aufs neue einem ungewissen Schicksal gegenüber.

Auch seine schriftstellerische Tätigkeit hatte ihm noch immer nicht volle Befriedigung und einen sicheren Halt geben können. Er litt merklich unter dem Drucke einer oft notwendig raschen Produktion.

So liegt gerade in seinen letzten Dichtungen wieder ein müder, resignierter Zug; Todesahnungen klingen hindurch, die gegen die anempfundenen Koketterien der Frühzeit wirklich eine tiefe, persönliche Grundnote aufweisen. Und noch eher, als er es gedacht, sollte der Tod ihm

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ein jähes Ziel setzen. Äusserlich gesund und blühend, erlag Gaudy am 5. Februar 1840 einem Schlagfluss.

Wenige Tage zuvor hatte er, in seinem Versepos „Der Geizhals von Mexiko" plötzlich zum Schluss überspringend, sich unbewusst selbst die Todesworte gesetzt:

> Da trat, mit fäll'gem Wechsel in der Hand,
> Ein harter Gläub'ger plötzlich an sein Bette:
> Der Spediteur der Welt, Hans Mors genannt.

Ein zu früher Abschluss für ein Leben, das in den Jugendjahren vom rechten Wege abgelenkt, durch kleine Miseren in der freien Entwicklung gehemmt, keinen stärkeren Aufschwung hat nehmen können.

Eins werden wir vor allem missen, in seinem Leben wie in seinen Schriften: die Ursprünglichkeit, die, selbst verzerrt wie etwa bei Waiblinger, doch immer interessanter bleibt.

Gaudys Charakter hat nichts vom Romantiker; das Einfache, „Bürgerliche" ist der eigene Grundzug seines Wesens. Ihm ist die Vorbedingung zum lächelnden Humoristen gegeben, wenn auch seine Grösse ihm fehlt.

II, 1.

Dem dilettantischen Leben, das der Leutnant Gaudy geführt, entspricht auch dichterisch zunächst eine durchaus dilettantische Produktion.

Unoriginell, erhebt sie sich kaum über den platten Durchschnittsgeschmack provinziell begrenzter schlesischer Kreise, denen sie entstammt und in deren meist kurzlebigen Zeitschriften [1]) sie verstreut ist. Leicht hingeworfene Dramolette [2]) erinnern an Karl Schall und Karl von Holtei,

---

[1]) Erste Beiträge Gaudys fand ich in der „Breslauer Modenzeitung" 1823 von R. Schoene u. Fr. Barth, in den „Schlesischen Blättern" 1827 von Th. Brand und in den allein literarisch nennenswerteren „Deutschen Blättern" 1823 von Karl Schall u. Karl von Holtei. (Vgl. über diese und ihre Mitarbeiter auch Holtei: „Vierzig Jahre" II, 56 f.)

[2]) Werke Bd. XVIII.

Digitized by Google | Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

seine Breslauer literarischen Freunde; unfertige Humoresken, aus flachen Scherzen und forcierter Empfindsamkeit gemischt, an den schlesischen Familienblattnovellisten Weisflog; ein süsslicher Claurenton[1]) bisweilen auch an jene von Hauff zunächst mehr nachgeahmte als geächtete Modeberühmtheit der zwanziger Jahre. Versteckt sieht besonders aus seiner Vorliebe für verstaubte Schulmeisterfiguren schon Jean Paul hervor, dem ja auch Weisflog[2]) neben E. T. A. Hoffmann in erster Linie verpflichtet ist.

Weiteres für Gaudys Entwicklung deutet sich noch nicht an. Aber man bemerkt doch schon, dass hier nicht ein geborener Literat auftritt wie etwa Heinrich Laube, der keck ausgreifend dieselben Anregungen seiner schlesischen Heimat, Schalls und Holteis, schon von vornherein resolut abschüttelte[3]).

Dagegen bleibt Gaudy wie in seinen gelegentlichen Prosaanfängen selbst in der ersten Veröffentlichung seiner Lyrik, der „Erato“[4]), noch durchaus Dilettant; aber sein Gesichtskreis ist doch schon erweitert, und auch der Formkünstler regt sich bereits.

Drei ganz entgegengesetzte Muster hat er hier vollkommen unvermittelt nebeneinander gerückt. Klassische Reminiscenzen, eine Mischung von Tibull und Schiller in dünnen Elegien, Jean Pauls Sentimentalität in religiös empfindsamen Prosabildern, und endlich Heines moderne Frivolität in knappen, koketten Versen. Die wechselnde Stimmung der zwanziger Jahre spiegelt sich in diesen Schwankungen aufs deutlichste.

---

[1]) So in „Guten Morgen Philippchen“ (Bresl. Modenzeit. 1823) und in den „beiden Sidonien“ (Deutsch. Bl. 1823).

[2]) Über Karl Weisflog vgl. Brümmer II,483 und jetzt Goedeke VIII, 506. Sein charakteristisches Hauptwerk: „Phantasiestücke und Historien“ (Dresden 1824—29) mischt und verdünnt durchaus Jean Paul- und Hoffmannstil.

[3]) Über Laubes schlesische Anfänge vgl. seine „Erinnerungen“ 1810—40 (Gesammelte Schriften I, 89 f.).

[4]) „Erato“, Glogau 1829.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Weniger kommen dabei allerdings die dem Andenken seiner Braut gewidmeten Elegien und Epigramme in Betracht. In ihnen zeigt sich nur der klassisch gebildete Portenser, der freilich von der schwülen Weichheit seines Lieblings Tibull nichts weiss und auch Goethe nicht zum Vorbild nimmt, sondern mit seinem zart sentimentalen Ton weit eher wieder Jean Paul und Schiller verpflichtet ist [1]). Beide stellt er denn auch in einem Epigramm als hohe Ideale seiner Jugend zusammen [2]), im Einklang mit einer Zeitströmung, die dann bei Doktrinären wie Menzel und Börne zum unbedingten, goethefeindlichen Dogma wurde.

Für Gaudy wird Schillers direkter Einfluss jedoch erst später sichtbarer. Was er von schwärmerischem Idealismus mit der Jugend seiner Zeit teilte, vereinigt sich ihm zunächst vor allem in Jean Paul. Die Stimmungsbilder des zweiten Teils der „Erato“ sind das erste treue Zeugnis für seinen Meister. In einer „Verklärung“ Jean Pauls oder vielmehr „Johannes Paulus'“ gipfeln sie, die „Äolsharfe“ ist ihr Instrument, die reine „Wasserrose“ ihr jungfräuliches Symbol, eine konventionelle Wehmut ihre blasse Färbung [3]). Stimmungen werden hier laut, wie sie nach den Freiheitskriegen, an die auch Gaudy noch mit seinem „Gefangenen“ oder der „Witwe“ sentimental anknüpft, vor allem in der deutschen Burschenschaft lebendig waren.

Es ist ein übertriebenes Schwelgen in Empfindsamkeit, eine vage Mischung von sentimentaler Weichlichkeit und Idealität. Die Jungfrau ist „zart“ und „still leidend“, der „kräftige“ Jüngling unendlich weich gestimmt. Die höchste Freude sucht nach „wehmütiger Wollust“, der Schmerz

---

[1]) Tibullische Nachklänge finden sich besonders in den Elegien: „Träume“ und „an das Glück“ (vgl. etwa Tibull I, 1 „Delia“). — Direkt an Jean Paul knüpft der „Lauschende“ an. — Die Elegien und Epigramme jetzt: Werke XVIII, 7 ff.

[2]) Schiller und Jean Paul (Schlesische Blätter 1829).

[3]) Unter dem Titel „Wasserrosen“: Werke XVI.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nach grellen Bildern: reichliche Tränen fliessen [1]). Töne aus der weinerlichen Siegwartepoche scheinen nachzuklingen.

Auch Gaudy, der selbst gelegentlich noch das Bardenkostüm [2]) anlegt, geht wie einst der weiche Hölty auf den „Dorfkirchhof" und malt im Sinne Jean Pauls, der hierin die Werther- und Siegwartzeit bewusst wieder aufleben lässt [3]), Bilder der Schwermut und trostlosen Verlassenheit [4]). Ja mit dem Dichter der „Herbstblumine" sucht auch er die Sentimentalität auf die höchsten Wirbel zu spannen, um in „grausen Dichterträumen", wie es Jean Paul nennt, etwa die Qualen des „letzten Menschen" oder die Foltern eines „endlosen Tages" auszudeuten. Die Schlussfolgerung gibt dann gewöhnlich eine breit aufgetragene Moral.

Einen hervorstechenden Zug dieser Prosabilder bildet gerade das religiöse Element. Sie wachsen zu lehrhaften Parabeln aus, mit denen sich der dichtende Leutnant auf Krummachers Bahn schlesischen Literaten wie Barth oder Agnes Franz [5]), der gemütvollen Freundin Gustav Freytags,

---

[1]) Vgl. etwa „Stiller Schmerz" (ein Lieblingsthema Jean Pauls, z. B. „Herbstblumine" III, 434), das „Bild des Gekreuzigten" oder die „Abschiedsstunde". Fast parodistisch wirkt dieser ganz konventionell übernommene Stil, wenn z. B. in „Heimweh" ein gefangener Negersklave um die „verlangende Gattin" oder den „blühenden Knaben" klagt.

[2]) In der „Verklärung" Jean Pauls (Erato 1829, Werke XVI fortgelassen) singen die „Sänger Teutonias" der „Gottheit Verehrung, Vaterlands Ruhm und Frauenhuld", ihre Vorbilder sind die „hohen Dichter des alten Hellas und Latiums, die nordischen Barden und die provenzalischen Minnesänger".

[3]) Vgl. „Herbstblumine" III, 130: die „höhere Liebe ist nicht nur seit Werther und Siegwart die Freundin des Todes und ihrer Bilder der Gottesäcker und der Schwermut".

[4]) Die „Heimkehr"; der „Sterbende"; des „Mädchens Traum" etc.

[5]) Barth ist in seiner „Breslauer Modenzeitung" vielfach mit Parabeln vertreten. Von Agnes Franz erschienen in denselben „Schlesischen Blättern", zu denen Gaudy beitrug, 1828 u. 29 ihre ersten Parabeln, die sie dann 1829 in Wesel gesammelt herausgab. Auch Holtei pflegte in seinen ersten Produktionen: „Erinnerungen",

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

anreiht. Freilich ohne in christlichen Legenden nach Herders Vorbild, wie „Johannes, der Apostel" oder der „Busse" [1]), Krummachers schlichte Tiefe oder die warme Innigkeit einer Agnes Franz zu erreichen, ohne eigene Erfindungen irgendwie beleben zu können. Denn auch hier stört vor allem der angehängte Moralballast, den die Parabel gerade, wie schon der Ästhetiker Jean Paul richtig betont [2]) und echte Muster eines Rückert oder Chamisso beweisen, durchaus vermeiden soll.

Was darum von allen diesen Prosabildern allein wirksam bleibt, ist eine gewisse leise sentimentale Stimmungsmalerei, die besonders aus kleineren Stücken [3]) im Stile Jean Paulscher Polymeter rein widerklingt.

Im ganzen sind aber für das Ende der zwanziger Jahre diese Formen doch schon abgestanden, die Motive veraltet, die Fassung wenig individuell. Man darf darin besondere Triebe Schlesiens erkennen, dessen Pietismus noch Heinrich Laubes „Erinnerungen" [4]) interessant beleuchten. Hier wirkte durch Steffens Schellings romantischer Mysticismus, hier lebte Novalis selbst noch in dem jungen Schauspieler Holtei [5]) als Ideal, hier konnte sich der ästhetisierende Schlemmer Karl Schall für Angelus Silesius, Jakob Böhme und Tauler begeistern. Dazu kommen wenigstens für Gaudy auch schon nazarenische Kunstanschauungen, die sein „frommer, deutscher Maler"

---

eine Sammlung vermischter Erzählungen und Gedichte, Breslau 1822, mit Vorliebe die Parabel und die kleine Erzählung im Jean-Paulstil.

1) Herder: St. Johannes XXVIII, 229 und die „Ameise" XXVIII, 199 sind hier sentimental ausgemünzt.

2) In seiner Rezension der Krummacherschen Parabeln.

3) Vgl. die „Äolsharfe"; die „Wasserrose"; „Vergangenheit u. Zukunft"; der „Schmerz".

4) Gesammelte Schriften I, 40 f. Besonders betont er hier auch den starken Pietismus seines Glogauer Rektors Roeller, zu dem Gaudy in enge Beziehungen getreten war.

5) Vgl. Holtei: „Erinnerungen", Breslau 1822, u. seine „Vierzig Jahre".

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

in der empfindsamen Umdichtung der „Katakomben“ Délilles ausgiebig vertritt.

Evangelischer Pietismus und katholische Romantik verbinden sich überhaupt in diesen Kreisen zu einem sentimentalen Gemisch, wie es damals auch die leeren Zeitschriften Schlesiens reaktionär aufbläht. Denn auch hier spielt meistens nur eine schale Maskerade, die ähnlich Berlins oder Wiens vornehme Kreise aufführten, die der alternde Tieck aber als Zeichen der Zeit in seinen letzten Novellen bekämpfte. Das sprechendste Beispiel bietet der von Laubes Witz getroffene Schall [1]), der es für geistreich hielt, Angelus Silesius' krause Mystik und die Pas der „europäischen Tänzerin Taglioni“ durcheinander wirbeln zu lassen [2]). Doch auch Holtei wurde durch seine Schwärmerei für Novalis nicht von sehr frühen galanten Theaterabenteuern abgehalten, und ebenso fehlt Gaudys empfindsamen Deklamationen die rechte Innerlichkeit. Auch er springt unvermittelt aus seiner religiösen Sentimentalität in Heines modernen Reigen. Aber dieser Umschlag ist natürlich. Der scharfe Morgenwind der neuen Poesie hat auch auf Gaudy befreiend gewirkt. Heine stärkte und förderte seine satirisch-realistischen Anlagen und gab ihm überhaupt zuerst eine modern freiheitliche Richtung. Dem ersten Teil der „Erato“ ist sein Stempel ebenso unbedingt aufgeprägt wie dem zweiten der Jean Pauls. Ja die Widmung des ganzen Büchleins an Heinrich Heine unterstreicht seinen Namen so nachdrücklich, dass die senti-

---

[1]) Laube sucht in seinen „Erinnerungen“ I, 89 und besonders in seinem Feuilleton über „Karl Schall“ IX, 165 f. den Breslauer Schöngeist durchaus nur als gesellschaftlichen und literarischen Falstaff auszuspielen. Dankbarer gedenkt des anregenden Freundes Holtei (Vierzig Jahre I, 430), pietätvoll bespricht seine Bedeutung für das Breslauer Kunstleben, seine Verbindung mit Steffens und seinen Briefwechsel mit Varnhagens geistreicher Gattin August Kahlert, der Schalls „nachgelassene Reime u. Rätsel“ Breslau 1849 herausgegeben hat.

[2]) In einem Briefe an Rahel; vgl. A. Kahlert.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mentale Prosa nur zur Abdämpfung beigegeben zu sein scheint.

Aber in diesem neuen Kurs, dem Gaudy als einer der ersten gefolgt ist, wusste er sich nicht lange zu halten. Innere Beziehungen hat er zu Heine nie gewonnen. Sein Liberalismus war doch viel zu gemässigt, um sich etwa wie die kecken Jungdeutschen von ihm zu scharfer Opposition mitfortreissen zu lassen, und den komplizierten Stimmungen einer modern sensitiven Kunst war wieder sein bescheidenes Talent nicht gewachsen. Für ihn konnte schliesslich der Einfluss Heines, so nachhaltig er auch wirkte, doch nur ein Durchgangsstadium zu Chamisso und Béranger sein, deren einfacherem Realismus sein Können eher entsprach. Einen dauernden Gewinn hat er darum im wesentlichen nur von Heines formaler Schulung gehabt. Sie erst half die Prosa seines Feuilletons schmeidigen, und durch sie ist vor allem der Lyriker Gaudy erzogen worden. Gerade mit seiner lyrischen Entwicklung ist deshalb Heines Name aufs intimste verknüpft. An ihrem Verlauf lässt sich die bare Abhängigkeit wie das allmähliche Freiwerden am besten verfolgen.

2.

Eine Analyse dieser ersten Lyrik bis zu den „Korallen" vom Jahre 1834 wird künstlerisch nicht viel zu bieten haben. Der Motivkreis ist kaum erweitert, äusserliche Nachahmung herrscht noch auf langen Strecken, langsam nur wachsen Sprache und Form zur Selbständigkeit. Doch ihr moderner Zug hebt sie heraus. Neben Heine tritt Byron, der die weichlichen Ergüsse Jean-Paulscher Empfindsamkeit dämmt, und in Kraft ist vor allem ein realistischer Sinn, der andere Wege sucht, als sie die sangfrohe Romantik Wilhelm Müllers oder Eichendorffs ihren empfänglichen Schülern bot.

Freilich bleibt es aber noch meist beim bequemen Ausmünzen festgeprägter Formeln; Heines Bann lähmt jede freiere Regsamkeit. Eine bunte Musterkarte Heinischer

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Töne wird hier geboten. Liebeskokketterie und Liebesschmerz stehen im Mittelpunkt, die Traumphantasien klingen an, die Nordseebilder müssen Form und Motive, die Harzidyllen Farbe und Naturstimmung herleihen.

Am flachsten, aber zugleich am modernsten, spiegelt sich Heines Art in der „Erato". Mit ihren leichten, titellosen Verschen hat auch der galante Leutnant zunächst in das Salongeplauder der pikanten Zwischenstückchen des „Lyrischen Intermezzos" und der „Heimkehr" einzustimmen gesucht. Eigene Züge allerdings liess die starke Vorherrschaft Heines nicht aufkommen. Man merkt weder den frühen Verehrer des noch G. Keller vertrauten liebes- und trinkfesten Poeten Panard [1]), noch den witzigen Zeichner militärischer Karikaturen [2]). Mit der Form lässt er sich von seinem neuen Führer auch die Themen aufzwingen. Seichte Modeäffchen paradieren im spanischen Kostüm des Don Henriquez, diese und jene Schöne wird mit spitzer Ironie abgetan, „Liebesfatalität" und Geldnot lässig ausgespielt. Alles, bis in Stil, Sprache und Verstechnik hinein, ist aber schwächliche Nachahmung [3]). Nur einer kleinen Gruppe nach „niederländischen und altfranzösischen Bildern" darf man mit Heine die gewandte Handhabung „seiner Manier" zugestehen. In sicheren Linien hat der Kunstkenner das Motiv des Bildes belebt. Man spürt den sinnlich preziösen Ton eines Boucher oder Watteau und mag besonders Scenen wie Peter de Hooghs schelmische „Werbung" und van der Neers steif-spanische Gruppe glücklich getroffen finden [4]). Vereinzelte Bildchen eigener

---

1) Mueller: Werke I, XX berichtet von Gaudys frühem Interesse für Lafontaine und Panard, den Vorläufer Bérangers.

2) Seine Karikaturen und Spottverse, die abschriftlich die Runde machten, haben ihm, wie Mueller meldet, manches Duell eingetragen. Jetzt ist dieses Karikaturenbuch vollständig von F. v. Zobeltitz herausgegeben. Vgl. Anhang I, 2.

3) Genauere Belege für Gaudys starke Beeinflussung durch Heine im Anhang II.

4) In den Werken VIII, 7 ff. sind als „Lyrische Gedichte" nur ausgewählte Proben aus der „Erato" und den „Korallen" zusammen-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Erfindung reihen sich bereits an[1]). Aus fremder Hülle tritt der leicht formende Genredichter zuletzt selbständiger hervor. Der Kern seiner Kunst ist damit gefunden.

Schon die folgenden „Korallen" zeigen hier einen weiteren Fortschritt. Die eigenen Motive überwiegen bereits, auch an Wert, die beigegebenen niederländischen Genrebilder[2]). Eine gemütliche Anakreontik wird ihr neuer, führender Ton, der in manchem graziösen Spiel mit der Geliebten anmutig erklingt[3]). Béranger beginnt das Heinische Muster zu verdrängen, vor allem in der Form. Die kokette Sprache mit ihren ironischen Pointen und ihrer gesuchten Trivialität hat einem natürlichen Umgangston weichen müssen, die knappen, lässigen Vierzeiler sind mehr episch erweitert, auf eine eingehendere, lebendig bewegte Zeichnung fällt der Nachdruck. Auch tiefere Gegensätze deuten sich an. Bei Heine haben selbst die realistischen Bilder aus dem Leben noch den melodiösen Charakter des Liedes und ein reiches Kolorit. Beides fehlt Gaudys lyrischen Scenen. Wie Béranger gibt er nur leichte, aber scharfe Umrisse. Doch gerade für Alltagsskizzen und bürgerliche Typen, denen Gaudy sich mit dem Franzosen zuwendet, war so der gemässe Stil gewonnen. Nur an Ausdehnungsfähigkeit fehlt es auch hier. Selbst in seiner reifen Periode kommt er doch über die harmlosen

gefasst. Die „Genrebilder" nach Gemälden, die die „Korallen" und das „Berlinische Bilderbuch" von 1836 (ein zweites Heft ist nicht erschienen! Vgl. Goedeke VI, 157 No. 20) reich vermehrten, finden sich Werke IX, 7 ff. als „Kopien des Laien". Man vgl. darum für Boucher und Watteau: Erato (1829) LV, 1. 2 und Werke IX, 81 u. 83; für Peter de Hoogh: Erato LIV, 1 und Werke IX, 51: für van der Neer: Erato LIV, 4 u. Werke IX, 57.

[1]) Besonders das „Stillleben" (jetzt Werke VIII, 53) oder der „Besuch" (VIII, 75). Auch die „Sarmatischen Monologe" aus dieser Zeit (VIII, 57) zeigen schon eine gewandte Versführung.

[2]) Hier ist eigentlich nur der „Bescheid" nach Metzu (II, 68) sicher durchgeführt.

[3]) Vgl. Korallen (1834) S. 111 ff. und Werke VIII, 37 ff.: „Vorher, während, nachher".

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gestalten der Biedermeierzeit nicht wesentlich hinaus; jetzt, in den Anfängen, versagen ihm bald die Motive. Seine Weinlaune [1]) erscheint wie auch später forciert; nur zierliche Neckerei bewährt sich wieder [2]) und ein behaglicher Humor, der mit der launigen Glossierung der vielumstrittenen „Konstitution“ zum erstenmal auch schon politisch erklingt [3]).

Den Rest seiner ersten Lyrik drückt dann der Mangel an produktivem Erleben freilich wieder zu Kopien herab [4]). Neue Experimente mit dem Heinischen Vers missglücken, wenn er etwa im ernsten Stimmungsbild die schwüle Luft des Sterbezimmers aus der „Wallfahrt nach Kevlaar“ [5]) festhalten oder in modern-realistischem Balladenstil „Marsch- und Lagerbilder“ [6]) treu aufnehmen will. Auch für Naturlyrik gestatten ein unzeitiger Realismus und formale Schranken ihm noch keine freie Bewegung.

Jugendreisen in die Sächsische Schweiz und ins Riesengebirge sind noch nicht fruchtbar geworden. Seine Gebirgsbilder müssen sich mit wenigen typischen Farben von der Heinisch-Uhlandischen Palette begnügen, wie denn auch ihre Motive im wesentlichen nur den Harzidyllen oder den ironisch zersetzten Stimmungen der Nordseebilder nachgeahmt sind [7]).

---

1) Vgl. Werke I, 114 „Entsagen“.

2) „Schnelle Wandlung“ VIII, 68.

3) I, 193.

4) Vgl. Anhang II.

5) Korallen S. 159: der „Morgenstern“; in den Werken III, 49 f. als „Muttersorgen“.

6) Korallen S. 147—154, Werke XXIII, 39 f. Auch zwei Balladenversuche, eine realistische Umformung von Uhlands „Vätergruft“ in dem „Letzten“ Werke IX, 108 und als erster Vorklang seiner Napoleonlieder das „Grab auf der Insel“ Werke IX, 84 gehören hierher.

7) Diese „Gebirgsbilder“ finden sich über die „Erato“ und „Korallen“ verteilt; in die Werke sind sie zum Teil unter dem Titel: „Wanderers Schreibtafel“ aufgenommen XVII, 7 ff.

Über die Nachahmung der „Nordseebilder“ vgl. noch Anhang II.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gerade die geniale Neuheit dieser bewegten Rhythmen hat den stärksten Reiz auf Gaudy ausgeübt, aber seine noch so unbiegsame Kunst ist hier völlig gescheitert. Der wilden und doch künstlerisch gebändigten Flut von Stil und Stimmung steht er ratlos gegenüber, wüste Satz- und Wortungetüme werden unrhythmisch und unmelodisch, auf Kosten jeder einheitlichen Empfindung gehäuft. Doch sein einfacher Realismus ringt sich auch hier schliesslich durch. Im „Sabbath- und Sonntagmorgen“[1]) wenigstens sind ihm, wenn auch nicht ohne Anklänge, zwei humoristische Strassenbilder gelungen, die den rhythmischen Prosastil eines Arno Holz schon vorweg nehmen und auch eine gewisse behaglich schmunzelnde Stimmung verbreiten.

So grenzt sich denn für seinen bisherigen lyrischen Entwicklungsgang aus allen verfehlten und vorerst unsicher tastenden Versuchen sein eigenes realistisch-humoristisches Genregebiet überall deutlich ab. Der melodische Fluss und ein reicheres persönliches Gefühl des echten Lyrikers sind ihm versagt. Seine mehr reproduktive Formkunst bedarf der Anlehnung; sie wirkt am sichersten, wo sie ein gegebenes Bild darzustellen hat, am reichsten, besonders später, wo sie sich zu epischem Ausmalen erweitern kann.

Seine zweite lyrische Epoche zeigt schon diese freiere Entfaltung. Im bürgerlichen Genre und im politischen Lied behauptet er sich eigentümlich neben Béranger und Chamisso, seine persönlichen Stimmungen erscheinen wesentlich vertieft, sein Stoffgebiet im Anschluss an Chamisso besonders auch nach der romantischen Seite hin fruchtbar erweitert. Reife Übersetzungen, die sich von Polnischem und Altfranzösischem zu Victor Hugo und Béranger künstlerisch fortentwickelten, geben die Ergänzung. Doch auf dieses Endziel kann seine erste Periode nur hindeuten. Der ersten Lyrik reihen sich drei neue Vorstufen an: die kurzen Versepen im Heinisch-Byronschen

[1]) Werke XXIII, 33 f.; vgl. Anhang II.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Stil, die romantischen „Schildsagen", endlich die politischen, aber noch allzu rhetorischen „Kaiserlieder". — Seine ersten Versnovellen: „Der Liebe Los" und „Paulina" schliessen die Sammlung „Korallen" vom Jahre 1834. Die eine gibt in losen Einzelliedern eigene, nur leicht verhüllte Liebeserlebnisse, die zweite eine polnische Erzählung in Byrons grellem Geschmack. Dort stellt er nur alte Motive, die schon von den „Wasserrosen" an sein Hauptthema bildeten, in neue Beleuchtung, hier greift er bereits nach einem selbständigen, durch seine zeitgemässe Sympathie für Polens Unglück auch aktuellen Stoff. Aber noch in beiden Fällen zeigt sich seine künstlerische Kraft ihrer Aufgabe nicht gewachsen. Vergebens sucht er seinem Liebesschmerz Heines scharfe Accente zu geben, vergebens flackernde Wahnsinnsscenen eines Thomas Moore nachzuschaffen, vergebens die zwingende Spannung Byronscher Düsterheit wie Chamisso oder der Pole Mickiewicz zu erreichen. Von allem bringt er nur ein leicht zusammengerührtes Gemisch, das den eigenen Grundton dieser seiner modernsten Epoche, einen herben Pessimismus, beinahe erstickt. Persönliches Erleben wird ihm nicht zum dichterischen Erlebnis. So ist er nicht stark genug, sein eigenes Schicksal, das ihm Braut und Glück raubte, in „Der Liebe Los" [1]) originell zu gestalten. Unter Heines Zwang muss die Geliebte auch hier die Falsche sein, die ihm den Todesstoss gibt und seinen Qualen lächelnd zuschaut. Ihr Wahnsinn wirkt als neues Moment nur abschwächend und dient höchstens dazu, die Scenerie mit romantischen Flittern aufzustutzen [2]). — Anerkennung verdient wiederum bloss der leicht formende Genredichter, der im ersten Teil etwa

---

1) Werke III, 7 ff. Seine Vorliebe für Thomas Moore deutet sein Biograph A. Mueller (I, L) an. Die einzige Einwirkung wäre hier in „Der Liebe Los" festzustellen. Aus Moores Lalla Rookh könnte die Wahnsinnige im „verschleierten Propheten von Khorosan" hier vorgeschwebt haben; die Annäherung zeigt aber auch zugleich den Abstand.

2) Vgl. die „Wilde"; die „Irrende"; der „Traum im Traume".

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Heines zartes Blumenspiel mit einfachen Gretchenmotiven zu idyllischen Partien geschickt verbindet[1]), im zweiten starke Gefühlsausbrüche Heinisch-Byronscher Art zu gedämpften Stimmungen wehmütiger Resignation wie in „my world is dead“ oder in einigen knappen lyrischen Stossseufzern abtönt[2]).

Bei ihrer grösseren Anlage muss aber die gleichzeitige „Paulina“[3]) selbst schon auf diese bescheidenen formellen Vorzüge verzichten. Unleidliche Härten in der Form, ungelenke Schilderung und ein schwaches Kolorit lassen hier noch nichts von dem späteren gewandten Verserzähler erkennen. An dem Stoff erlahmte seine Energie. Polens blutige Kämpfe gegen russische Tyrannei, wie Raumer sie ihm schilderte[4]), dichterisch potenziert durch Muster wie Byrons Mazeppa oder Mickiewicz' nationale Epen, sind sein Vorwurf. Die unglückliche Liebe zwischen einer jungen adligen Polin und einem russischen Offizier bildet dabei das führende, in Anlehnung an Mazeppa wohl frei erfundene Thema. Wie dort wird es von einem Erzähler berichtet, der wenigstens indirekt ein Hauptbeteiligter der Geschichte und in seiner Mischung von Schuld und Reue ein echt Byronscher Charakter ist. Doch diese wirksamen Züge verschlingen sich nicht zur packenden Handlung in Byrons Sinne. Empfindsamkeit herrscht statt leidenschaftlicher Kraft und vermeidet ängstlich einen spannenden Konflikt. Ausser den mehr zusammengedrängten, durch Anklänge an „Mazeppa“ oder Mickiewicz bereicherten Schlussscenen, spürt man darum nichts von Byronscher Gewitter-

---

1) „Engels Nähe“; „Aniela“; „Anielas Tränen“; die „Begegnung“.

2) Z. B. „Das Bild“; „Schmerz und Kummer“; „Was mir blieb“; „Die Kränze“. Daneben findet sich aber in Stücken wie „Island“, der „Stille“, „Leichenschau“ etc. auch noch viel Manieriertes.

3) Werke IV, 7 ff.

4) Fr. v. Raumer: „Polens Untergang“ 1832, mit ziemlich lebhafter Sympathie für Polen geschrieben und darum in Regierungskreisen missfällig aufgenommen. (Vgl. A. D. B. XXVII. 409.)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

luft[1]). Der eigentliche Kern des Stoffes zerfällt, um der breiten Teilnahme an Polens Untergang Platz zu machen, der Raumers gleichnamiger Abhandlung mit aufgedonnertem Schiller-Pathos allzu getreu nacherzählt wird[2]). Interessant erscheint darum nur die Wahl des Stoffes, die auch den preussischen Offizier in die Reihen einer begeisterten Polenliteratur stellt, in deren unklaren Enthusiasmus sich schon weit stärker als bei der früheren Griechenschwärmerei die regierungsfeindliche Stimmung der dreissiger Jahre mischt. Freilich gegen die polnischen Brandschriften der jungen Opposition und auch gegen Platens freiheitliches Aufflammen bleiben Gaudys liberale Sympathien noch sehr gedämpft. Selbst die poetisch schrankenlosen Wallungen der „Kaiserlieder“ kennt er hier noch nicht.

Wie aus romantisch-pietistischen Empfindeleien zu modernem Fühlen wächst er auch politisch erst allmählich

[1]) Von Byrons Mazeppa kommen, ausser Nachwirkungen in den Liebespartien und bei der spannenden Flucht vor den Wölfen, vor allem zum Schluss für die Qualen des Gefangenen (IV, 54 f.) die Reflexionen über einen frühen Tod und die bange Erwartung des anbrechenden Morgens aus Abschnitt 18 und 20 in Betracht.

Mickiewicz hat nicht aus seinem „Konrad Wallenrod“, den Gaudy damals gerade übersetzen wollte, wohl aber aus der „Totenfeier“ Motive geliehen. Das wirksame Motiv des Stundenzählens (IV, 54 f.) und die fesselnde Situation, die den Eingekerkerten das Hoch auf die Geliebte im Festsaal auffangen lässt (IV, 56), sind hier deutlich vorgebildet.

Man vgl. „Totenfeier“ II, 78:

Zehn Uhr! die Stunden weichen nicht,
Erloschen ist das erste Licht!
Noch, noch zwei Stunden. — Wie kalt mir ist. etc.

und II, 88:

Musik, Gesang — ein Festtag wird begangen,
Ein Toast, ein Name — wessen? Nein ich sag's nicht —
Sie lebe! tönt's — die Stimme kannt ich nicht —
Sie lebe! schallt's aus tausend Kehlen, ja,
Sie lebe! Still fügt ich hinzu: ‚Leb wohl‘.

[2]) Eingehendere Belege für Raumers Einfluss in den historischen Teilen IV, 27—34; 43; 49/50 dürften ermüden.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

in die neuen Zeitbewegungen hinein. Bis zum Sänger Napoleons und späteren politischen Lyriker mit demokratischem Zug hat er nur zögernd fortschreiten können. Der Jugendperiode bleibt jedenfalls, trotz aller liberaler Neigungen, noch ein streng aristokratisches Element.

Die seine Frühzeit abschliessenden Schildsagen[1]) vom Jahre 1834, deren Anfänge bereits in den ersten zwanziger Jahren zu suchen sind[2]), zeugen dafür. Hier ist er noch durchaus der im bewährten Alten festgegründete Romantiker, dem Fouqué[3]) noch als ritterlicher Sänger, Uhland und Chamisso als die treuen Walter väterlichen Erbguts[4]), Anast. Grüns „Letzter Ritter“ aber als festes Ziel in einer schwankenden Zeit erscheinen[5]). Neben diesen deutschen Mustern begeistert ihn dann vor allem W. Scotts Ahnenromantik[6]), so dass er voll Stolz auf seine eigene schottische Abstammung und seinen Beinamen Craigmenie blickt und sich in heraldische Studien vertieft, als deren poetische Frucht die „Schildsagen“ erwuchsen.

---

[1]) Glogau und Leipzig 1834: in den Werken unter die „Balladen und Romanzen“ Bd. XI verstreut.

[2]) So findet der Kern der Sage „von Wrochem“ sich schon unter dem Titel die „drei Schwäne“ in Holteis „Deutschen Blättern“ 1823. — Chronikenauszüge Gaudys als „Findlinge“ bringen auch die „Schlesischen Blätter“ 1828.

[3]) In seiner Fouquésage, die schon die Erato von 1829 aufwies, preist er die Erwerbung französischen Bodens durch das ursprüngliche Wikingergeschlecht.

[4]) Mit Uhland rühmt er die „deutsche Treue“ im „Prolog“ S. 3 und in „von Kospoth“ S. 35, und die Anfangsstrophe von Chamissos „Birnbaum auf dem Walserfeld“ leitet die „Schildsagen“ als Motto ein.

[5]) In demselben Sinne erklingt besonders die Schlussstrophe seines „Prologs“.

[6]) Die Bewunderung für „Walters Lied“ bekennt er in seiner eigenen Stammsage, die er Fouqué widmete (vgl. Werke I, XXXII). — In dieser Zeit nannte er sich auch noch gern mit seinem schottischen Doppelnamen v. Gaudy-Craigmenie, bis er später, immer liberaler gestimmt, sein Adelsprädikat auf den einfachen, doppelsinnig accentuierten „Freiherrn“ reduzierte.

Digitized by Google — Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wie politisch, so retouchieren diese balladenartigen Lieder besonders auch literarisch das Bild seiner ersten Epoche. Sie fügen der unter Jean Pauls und Heines Vorherrschaft überwiegend realistischen Richtung die ersten wesentlich romantischen Züge ein. Der Balladendichter, dem Sagen- und Märchenmotive am Herzen liegen, geht hier dem späteren romantischen Kunstfreund und Novellisten voran.

Freilich bei allem regen Interesse vermisst man doch schon ein intimeres romantisches Fühlen, das sich zwar bisweilen mit seinem Realismus zu neuen Formen verbindet, anderseits aber in vager Stillosigkeit umhertastet. Seine unsicheren Balladen namentlich teilen trotz Neuerungen im Chamissoschen Sinne den Tiefstand Schwabscher oder Simrockscher Massenproduktion, den am empfindlichsten die ersten „Schildsagen“ naiv bewähren müssen. Ebenso leiden sie unter dem Mangel an energischer Sichtung des Stoffes, kräftiger Zusammenfassung und ausdrucksvoller Formgebung. Chronikenberichte und andere Sagenmotive, Wappendeutung und freie Erfindung gehen meist durcheinander [1]), aufgelöst in Fouquésche Kindlichkeit und Jean-Paulsche Sentimentalität [2]) und in Formen eingezwängt, die

[1]) Einige Chroniken nennt Gaudy selbst in seinen „Anmerkungen“ zu den „Schildsagen“. Andere Nachforschungen haben mir nichts ergeben. Z. B. bietet für Gaudys hypersentimentale „Bülowsage“ die „Historisch-genealogische Beschreibung des edlen Freih. u. gräfl. Geschlechts von Bülow“ von Jakob v. Bülow 1780 auch nicht den geringsten Anhaltspunkt. — Deutliche Erfindung zeigen auch „von Moellendorff“, „Nothaft von Wernberg“ und „Landschaden von Steinach“, wo G. aus dem Wappen eine Gunthersage herausliest. Anderseits gehört seine „Wrochemsage“ wieder zu einem vielverzweigten Stamm. Jahrelang verbleibt ein Kind im Feenreich und glaubt nur Stunden dort geweilt zu haben. Auch der „Mönch von Heisterbach“, den ein vollendetes Terzinengedicht G.s später behandelt, mündet in diese Reihe. Ihren weiten Wurzeln geht Reinh. Köhler: Kleinere Schriften II, 239 nach; E. Mai wird folgen.

[2]) Besonders charakteristisch ist hier die stillose Auffassung der Nordlandsrecken in der Fouquésage, aber auch „Nothaft von

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

von Schillers rhetorischem Jambenstil[1]) über Heines realistische Vierzeiler[2]) und Uhlands Nibelungenstrophe[3]) bis zum lässigen Reimpaar fast alle Töne erklingen lassen. Den sonst originellen Versuch, die alte Wappendichtung nach Form und Inhalt neu zu beleben, entwertet so ein dilettantisches Unvermögen, das höchstens verwandten Bemühungen eines Hesekiel[4]) als Muster dienen konnte, aber keinen Platz finden darf neben andern Geschlechtsballaden, denen wir doch seit Uhlands „Schenk von Limburg“ oder Heines „Schelm von Bergen“ bis etwa zu Liliencrons ausdrucksvollem „Keilerkopf“[5]) hin nicht selten begegnen.

Vor dem gleichen ästhetischen Bann wie die „Schildsagen“ wird man leider auch die übrigen romantischen Interessen dieser Frühzeit nicht retten können. Der mühsamen Übertragung des von Uhland für uns durch Forschung und Dichtung ans Licht gezogenen weitschichtigen „Roman de Rou“ fehlt doch jeder künstlerische Wert, die Nachbildungen provenzalischer Troubadours sind abschwächende Modernisierungen, völlig misslang die Verdeutschung der freilich wenig dankenswerten „geschichtlichen Gesänge“ des Polen Niemcewicz, und nur bei einigen polnischen Volksliedchen wird man den schlichten, naiven Ton der Vorlagen glücklich getroffen finden.

Wernberg“, „Bülow“ etc. können als Beispiele dienen. Selbst originelle Versuche, wie in „Kalkstein“ oder „Landschaden von Steinach“ Ursprung, Wachsen und Verfall des Geschlechtes zusammenzufassen, bleiben bei dem Mangel an kondensierender Kraft bedeutungslos.

1) Schillers lyrische Art findet sich besonders in „von Wrochem“ S. 7. 9. 10, wo überhaupt die verschiedensten Versformen gemischt werden, sein heroischer Stil zum pathetischen Kraftstil übersteigert in „Graf Truchsess zu Waldburg“ S. 51.

2) Etwa in „von Bülow“.

3) Z. B. „von Moellendorff“.

4) G. Hesekiel: „Wappensagen“ (darunter auch die Gaudys). Berlin 1865.

5) Liliencron: „Kämpfe u. Spiele“ I, 37.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Diese Schwächen des Übersetzers romantischer Stoffe, dessen langsames Wachstum uns noch beschäftigen soll, sind doch zugleich für die Intensität seiner romantischen Anlagen bestimmend. Bei aller „Sehnsucht nach entschwundenem Alten“ fehlt dem realistischen Genredichter die Kraft, sich diese Zeiten innerlich lebendig zu machen und damit Stoff und Form stilgerecht zu zwingen.

Aber das alte romantische Ziel, Aneignung der Vorzeit und fremder Volksart und -Dichtung, bleibt doch bestehen. Führt Uhland ihn auf das damals noch kaum erschlossene Gebiet altfranzösischer und provenzalischer Poesie, so wird er neben Chamisso auch ein Vermittler slavischer Literatur und macht sich auf eigenen Reisen besonders mit dem Volksleben Italiens vertraut.

Auf breitem Boden wachsen so seine Dichtungen, und namentlich dem späteren Novellisten erscheinen volkstümliche Sagen und alte Novellenstoffe in oft seltenen Fassungen als ein geläufiges Gut. Freilich die letzten Früchte entscheiden auch hier die Energie aller dieser Bestrebungen. Am sichersten bleibt Gaudy doch überall, wo er auch seine alten Quellen modern realistisch fassen, zur knappen Genreskizze in Prosa und Versen umformen kann. Diesen eng gezogenen Grenzen entspricht aber nicht die allzu weit gesteckte Basis seiner Entwicklung. Schon ihre erste Periode liess Gaudys Kraft an der Vielseitigkeit seiner Interessen scheitern, die, vom Drange der Zeit und eigenen Stimmungen getrieben, von Jean Paul über die Romantik bis zu Heine und Byron hinübergreifen wollten.

Sein weiterer Werdegang zeigt ein ähnliches Bild. Nur langsam findet der Lyriker eigenen, festen Boden, mühsam entwickelt sich vor allem auch der Novellist, dem Jean Pauls krause Stilformen und die bunte Willkür romantischer Technik allzu lang' gefährliche Muster bleiben. Aber seine italienischen Reisen bringen dem Genremaler doch neue, erfrischende Elemente, Ansätze zu einem freieren Stil und reichere Motive. Mit seinen Reiseskizzen und den gleichzeitigen gewandten, realistisch belebten Versen

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

sind die ersten entschiedenen Zeichen einer neuen Richtung gegeben.

Den Fortgang zeigen die „Kaiserlieder", durch kühnen Schwung und formale Kraft weit erhoben über die Unsicherheit seiner ersten Epoche, die mit dem Jahre 1834 abschliesst. Ihr fallen nur die ersten grösseren Proben des Novellisten noch zu: humoristisch-satirische Versuche und die breit angelegte sentimentale Novelle „Desengaño".

III.

Belanglose humoristische Kleinigkeiten und empfindsame Prosabilder bezeichneten Gaudys erste novellistische Regungen. Jean Paul war in doppelter Richtung für sie Ausgangspunkt und Ziel. Sein Vorbild behält auch weiter überwiegende Kraft. Heine scheidet hier fast noch völlig aus; gelegentlich schimmert E. T. A. Hoffmann durch, vereinzelt schiessen romantische Motive an, die sich mit klassisch-Goethischen Zügen verbinden. Fühlung mit modernen Zeitverhältnissen wird wohl gesucht, bleibt aber im wesentlichen wirkungslos.

Gaudys satirisch-humoristische Skizzen umfassen die „Gedankensprünge eines der Cholera Entronnenen" vom Jahre 1831, die er nach einem in Polen glücklich überstandenen Anfall rasch niederschrieb, und die 1834 in die Novelle „Desengaño" eingestreuten „Papiere des Kandidaten Ballhorn" [1]).

In beiden Fällen gibt Jean Paul deutlich das Muster, wenn auch die zweite Sammlung gegen die „Gedankensprünge" mit ihren seit den „Grönländischen Prozessen" geprägten theologisch-literarischen und Ehesatiren [2]) schon

---

[1]) Ausgewählte Stücke aus beiden Sammlungen sind in die Werke XXIV, 10 ff. und VIII, 139 ff. aufgenommen.

[2]) Wie Gaudy etwa für eine Glossierung der Barbierplage im „Lauten Klagelied der jetzigen Männer" XXIV, 91 einen Jean-Paulschen Titel variierend übernimmt, bleibt er überhaupt seinem alten humoristischen System umständlicher Einkleidungen und gesuchter Umschreibungen treu. Er durchwandert mit dem

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

freier erscheint. Ihre Themen: Zollsystem, Demagogenriecherei und militärischer Drill ergeben zeitgemässe Ziele [1]), doch das Versteckspiel mit Duodezfürstentum und Krähwinkelsphäre wie der ungelenke schematische Bilderstil hält auch sie noch weit ab von der modernen Tagessatire. die direkt zuführt und gerade in dem von Jean Paul so getadelten „coupierten, tanzenden, unverknüpften Stil der Franzosen“ bald ihre entsprechende Form findet.

Freilich bleiben Gaudys satirisch-humoristische Versuche auch sonst vielfach nur in Stilübungen stecken, wenn er mit Jean Pauls Katzenberger sich an „Missgeburten“ [2]) erfreut, den klugen Hund „Berganza“ nach Cervantes und Hoffmann nochmals herbeiruft [3]) und als phantastischer Romantiker grotesken Originalen nachspürt.

Von grösseren Plänen, nach W. Irvings Bracebridge-Hall [4]) eine Gallerie deutscher Originaltypen, „Bilder und Zerrbilder“ [5]) Hoffmannisch zu geben, muss er

---

Bräutigam „sieben Leidensstationen auf dem Wege zum Traualtar“ (XXIV, 44) und spielt in einer „Vormittagspredigt in einem leeren Theater“ (XXIV, 27), wie Jean Paul es so gern tut, Schauspieler und Geistliche gegen einander aus: er schreibt mit dem Verfasser des „Fibel“ oder der „Teufelspapiere“ eine doppelte „Autokritik“ seiner Erato, pflegt liebevoll die „Vor- und Nachreden“ und reibt sich an Publikum, Rezensenten und Zensor (vgl. „Gedankensprünge“ 1831). Nur die satirische Schärfe und der beziehungsreiche Witz des Meisters fehlen natürlich.

1) Vgl. „Flüchtige Gedanken eines Portensers über Zölle und Zolldefraudationen“ VIII, 173 oder „Heureka“ VIII, 166, eine Glossierung des Spionagewesens.

2) „Rede bei der Taufe einer Missgeburt“ VIII, 143, wo er sich vergebens müht, mit Hoffmann grotesk zu erscheinen.

3) „Nachrichten von den allerneusten Schicksalen des Hundes Berganza“ XII, 6, die besonders einen modeduftenden Leutnant, einen „geschnürten Infinitiv“, und nach Heines Harzreise (III, 61). deren persiflierenden Stil schon die „Elbfahrt“ (XXIV, 83) nachzuahmen suchte, einen „läuseblonden“ Burschenschafter und Demagogen glossieren.

4) Mueller: Werke I, LI.

5) Drei Stücke, erschienen im „Freimütigen“ von 1834. Der „Menschenfeind“ XXIV, 6; der „Fuchsjäger“ XXIV, 54 und der

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bald abstehen. Im kleinen Kreis allein bewährt sich auch hier schon eine gefällige humoristische Begabung. Die „Rede am Grabe des Musketiers Gottfried Gröbel“ gibt die Grundzüge für die moderne Militärhumoreske, das „Fünfzigjährige Jubiläum“ und der „Sonntag des Schulmanns“ führen Jean Pauls Schulhumoresken selbständig fort.

Die drei beliebtesten militärischen Typen hat Gaudy literarisch zuerst geschaffen: den strammen Hauptmann, den Feldwebel als seine Kopie und den vernagelten Rekruten [1]). Ihre satirische Fassung zeichnet sie vor den späteren harmlosen Soldatengeschichten von Hackländer an besonders aus. Namentlich der Hauptmann mit seinem lauten Pathos erscheint als treffende Karikatur aus den Tagen starrer Reaktion.

Eigene militärische Erfahrungen hier weiter zu verwerten, hat der frühere Offizier sich gehütet. Jean Pauls Schulmeister Wuz bot geebnete und minder gefährliche Bahnen. Doch auch hier, wo literarische Modelle wieder mehr in den Vordergrund treten, erkennt man die realistische Beobachtung, die schon der Dichter kleiner Alltagsbildchen in seinen ersten Versen bekundete. So gibt, trotz mancher veralteten Züge, das „Fünfzigjährige Jubiläum“ [2]) in dem polternden Rektor und seiner Haushälterin Sabine, dem „alten, treuen Pferd“, schon gute humoristische Studien, denen sich Nebenfiguren, wie der pietistische Konrektor und der reaktionär beschränkte Regierungspräsident mit seinem verspäteten patriotischen Pereat auf den „Korsenparvenu“, geschickt anfügen.

---

später in die Novelle „Ludwiga“ aufgenommene adlige „Krippenreiter“ Moczewski.

1) Werke IV, 107 f. Unbedeutendere Vorläufer sind seine kleinen satirischen Skizzen, wie z. B. auch die „Ankündigung einer in zierliche Verse gebrachten Exerzierinstruktion“ XXIV, 39, und die „Gedankenspiele eines Drallenburger Unterleutnants“, die das „broken heart“ auf den Exerzierplatz verpflanzen.

2) Auch in den „Papieren Ballhorns“ erhalten, jetzt Werke III, 55.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Noch höher in seiner sauberen idyllischen Kleinmalerei steht der „Sonntag des Schulmanns“ [1]). Der Sphäre des Quintus Fixlein und Wuz ist hier ein warmes Stillleben entsprossen, das vor allem auch jeden sentimentalen Schmelz seiner Vorbilder klug ausgeschieden hat.

Aus Jean Pauls Schule entwickelt Gaudy sich so zum Humoristen. Sein Talent für das Genre muss auch seine Prosa bestätigen.

Aber erst später wendet er sich mit reichem Vermögen wieder den alten Bahnen zu. Sein dichterischer Ehrgeiz sieht zunächst noch über dieses enge Ziel hinaus, auf die Erzählung grösseren Stils. Die sogenannte Novelle Desengaño [2]) bringt hier den ersten, allerdings misslungenen Versuch. Zwei Grundschwächen, die seine späteren grösseren Stoffe nur bestätigen, sind entscheidend. Die Novelle zerfällt bei dem Mangel an sicherer Komposition und energischer Durchführung einer verwickelten Handlung. Rechnet man dazu das Ungeschick des Anfängers und die starren Formen einer längst abgestorbenen literarischen Schule, so bleibt in Wirklichkeit nur ein historisches Interesse zu retten, das aber dafür manche wichtige Züge enthält.

Für die persönliche Entwicklung des Dichters wie für sonderbare Stimmungen der Zeit erscheint „Desengaño“ bedeutsam. Merkwürdig mischt sich hier Altes und Neues. Jean Paul und die Romantik, Heine und Byron schliessen einen Bund, um einen modernen Werther zu formen. Seine Grundstimmung ist das Desengaño: tiefe Melancholie, düsterer Weltschmerz; die Kontrastwirkung sind verzweifelte Klage und bittere Satire. Der Typus des modernen Byronianers, zu dem wir auch Gaudy hinneigen sahen, scheint so erfasst. Den „Zerrissenen“ durchzubilden freilich bedürfte es der schneidenden Schärfe Heini-

[1]) Zuerst im „Schlesischen Musenalmanach“ von Brand 1834 abgedruckt, jetzt Werke VIII, 153.

[2]) Desengaño. Novelle. Leipzig 1834; jetzt Werke X, 5 ff.

Digitized by Google — Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

scher Dissonanzen und eines vollen Aufgehens in die neuen Tendenzen der Zeit. In Gaudys Hand verliert er mehr und mehr seine moderne Farbe und schlägt geradezu ins Gegenteil um.

Die leitende Idee besonders wird zur merkwürdigen Verzerrung. Das modernste Prinzip innerlicher Stimmungsantithesen verfällt dem äusserlichsten Schema Jean Paulscher Ironie. Die gesuchte spanische Einkleidung in Journadas und Entremeses erneuert, hier sogar für persönliche Tagebuchbekenntnisse, nur die verbrauchte unkünstlerische Methode der humoristischen „Extrablättchen“ [1].

Und wie hier im Kern entwickelt sich „Desengaño“ nun auch weiter Zug für Zug in antimoderner Richtung. Romantische Neigungen und Jean Paul gewinnen die Herrschaft. Die Romantik freilich nur von ihrer sentimentalen Seite. Romantische Charaktere scheiden dem Realisten ebenso aus wie romantische Landschaften. Zu den phantastischen Romanen von Tieck bis Eichendorff hat er keine Beziehung. Sein einziges romantisches Requisit ist die Harfnermaske aus „Wilhelm Meister“, und selbst die Schwärmerei für Italien hat trotz alledem eher einen klassischen Zug.

Näher als die eigentliche Romantik steht dem Freunde Holteis [2]) Goethe, aus dessen „Werther“ oder „Wahlverwandschaften“ er aber auch nur die sentimentalsten Züge zu schöpfen vermag. Dem breiten Strome der Empfindsamkeit fliessen auch die führenden romantischen Elemente zu: katholisierende Stimmungen und nazarenische Kunstinteressen Wackenroderscher Richtung, die seine frühsten Breslauer Zeiten schon andeuten, aber auch die

---

[1]) In den Werken X, 5 sind die „Entremeses“ ausgeschieden und in Bd. VIII verwiesen.

[2]) Holtei und der Freund Rahel Varnhagens Karl Schall haben in Breslau zuerst stark für Goethe und Shakespeare gewirkt. Vgl. Holtei: „Vierzig Jahre“ und auch Joh. Proelss: „Das junge Deutschland“; Stuttgart 1892; S. 202.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

späteren italienischen Reisefeuilletons noch sichtlich durchschimmern lassen.

In ihrer Behandlung freilich unterscheidet er sich wieder von den leitenden Mustern. Er gibt keine Kunstgespräche, wie sie doch seit Tiecks „Sternbald“ üblich waren, sondern gruppiert nur seine Situationen häufig nach Bildern, bei denen dann allerdings in Stimmung und Färbung die fromme „altflorentinische“ Art einen entschiedenen Vorzug findet.

Aber dieser Kunstgebrauch ging in der sentimentalen Epoche Wackenroders schon früh über die Grenzen der eigentlichen Romantik hinaus. Auch Goethe stellt so um die Ottilie der „Wahlverwandschaften“ ein frommes Presepio, und ähnlich schafft der „Titan“ Scenen und Stimmungen oft deutlich im Stile christlich-Raffaelitischer Kunst.

Um direkte Muster für „Desengaño“ zu suchen, braucht man deshalb die Sphäre Jean Pauls nicht zu verlassen, näher kann man sich sogar auf die Gefühlswelt des „Titan“ und den Humor des „Katzenberger“ beschränken. Ihnen dankt Gaudy für seine dünne Handlung Stimmung, Personen, Technik und Stil, die er freilich nur schülerhaft in Bewegung zu bringen weiss.

Besonders merkbar wird dies für die satirischen Elemente, die zum Überfluss auch noch die ernsten Partien der Journadas durchziehen. Mit äusserst wenigen abgenutzten oder mühsam ergrübelten Themen, mit entlegenen Vergleichen, Worthäufungen und platten Wortspielen[1]) sucht er vergebens Jean Pauls Wunderlichkeiten nachzustreben. Er kennt nur seine erzwungene Manier, nicht seine feine Kunst, von der noch Heine und das moderne Feuilleton soviel gelernt haben, mit einer originellen Metapher sicher zu charakterisieren, durch äussere Be-

[1]) Man vergleiche z. B. die breiten Reflexionen über eine „Traumveredlungsmöglichkeit“ (X, 45), über die „Naturschwärmereien der Frauen“ (X, 54), die unglückliche Parodie empfindsamer Burgromantik (X, 88) oder den umständlichen ironischen Exkurs über die Würde eines Kammerherrn (X, 66).

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

schreibung wirklich den inneren Menschen zu treffen. Gaudys Gesellschaftssatire, die er nach dem „Katzenberger" oder dem „Komischen Anhang zum Titan" vorwiegend an Badegästen übt, bleibt darum völlig im Groben stecken. Noch viel weniger vermag er natürlich Jean Pauls humoristische Originale nachzubilden. Sein idealer Badearzt Römer hat mit dem kaustischen Dr. Katzenberger nur das äussere Gebahren gemein [1]).

Zwischen Schwäche und Übermass schwanken auch im ganzen die sentimentalen Teile. Personen, Reflexionen und Stimmungen erscheinen unbelebt oder gespreizt, alles Natürliche unter dem Bilderschwall erstickt. In schweren Perioden windet sich diese hypertrophische Sprache dahin. Den einfachen Ausdruck verrenkten Umschreibungen zu opfern, wird Gesetz. Man spricht nur von „Lilienhänden", von „Mondstrahlenblässe", sagt „Spiegel" für Auge oder bewundert gar den „im bläulichen Schnee des Auges schwimmenden Stern" [2]).

Nur einige malerische Naturstimmungen, einige zarte Liebesscenen geben intimere Züge. In leiserer Abtönung bleibt das weiche Empfinden dieser „Seelenbegrüssung" nicht ohne Reiz.

Die blasse, leidende, nonnenhafte Paola ist eine Schwester Lianens im „Titan" wie ihre bewegliche italienische

---

[1]) Vgl. besonders X, 44 ff. u. 132 ff.

[2]) Wenige Beispiele seien herausgegriffen, so X, 73: „auf ihrem Gesicht wechselte von Moment zu Moment Abendsonnenglut mit Mondstrahlenblässe, und zwei Lilienhände ruhten gefaltet auf der Brust"; X, 128: „über ihre erbleichenden Wangen rannen der schmerzlich-grausamen Enttäuschung geltende Tränen"; oder endlich X, 130: „Der Ring, den Du an Deine Hand ketten willst, er wird zum eisernen Ringe, durch welchen die Steinplatte des Sarges aufgewunden wird." Ähnlich X, 24 f. 27 etc.

Jean Pauls Prosa mit Heines freien Rhythmen gemischt zeigt auch gleich die Einleitung X, 7 f. — Nur bei tatsächlicher Schilderung vermag er diese sogenannte poetische Prosa mit ihren breiten Attributen, ihren gehäuften Praesens- und Perfektpartizipien schon zu durchbrechen.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Freundin Veronika ein Gegenstück zur Griechin Chariton. Aber diese Gebilde in ihrer malerisch streng stilisierten Art sind ihm wirklich vertraut. Besonders Paolas leise verschwebendes Wesen ist mit eigenen Zügen stimmungsvoll erfasst [1]). Allerdings hätte eine Gestalt von solcher Zartheit sich auch wie Liane an ihrem Schicksal innerlich zerreiben müssen; bei Gaudy fällt die Heldin dem Dolch ihres wahnsinnigen Vaters zum Opfer. Dichterische Unzulänglichkeit hilft sich wie schon in der Versnovelle „Paulina" mit einem sentimentalen Effektzug. Und damit ist denn auch das Urteil über diese geschlosseneren Partien gesprochen, die kein inneres, sicher motiviertes Fortschreiten bis zur Katastrophe verbindet. Auch sie lösen sich in einzelne Scenen, Bilder und Stimmungen und nehmen so eigentlich nur die Formen der „Wasserrosen" wieder auf. Mit ihnen teilen sie auch im wesentlichen noch die Motive. Gaudys alte Liebesbekenntnisse, das verschieden schattierte Grundmotiv der Frühzeit, sind hier noch einmal zusammengefasst.

Deutlich gibt „Desengaño" seiner ersten Epoche mit dem äusseren zugleich einen inneren Abschluss. Auch ihr literarisches Gesamtbild erscheint jetzt erst voll ergänzt. Schroff treten dabei besonders die Gegensätze zur modernen

---

[1]) Es ist ein typischer Schönheitsstil, der eine klassisch edle Form romantisch retouchiert. Wie etwa Jean Paul bei Liane die „offene, stille Marienstirn", das Antlitz „gleich einer Perle oval und weiss" ausmalt, spricht auch Gaudy von Paolas „freier, von gescheiteltem braunem Haar bekränzter Stirn, vom Seraphsfittig der Seelenreinheit angehaucht und verklärt", rühmt er die „feinen, hochgewölbten Augenbrauen, die Perlenründung des Kinns". Wie für Liane wird auch für Paola der „feine Grazienwuchs", die Hoheit und Ruhe der Bewegungen betont, und wie jene am liebsten Weiss trägt, das „ihre Gestalt zu erhöhen scheint", wählt auch diese nur zwischen dem „blendenden Weiss und dem milden Grau". Auch der Gegensatz Liane gegen Julienne oder Chariton, Paola gegen Veronika findet in diesem bildlichen Stil typische Ausprägung: die eine mit ihrem stillen Schweben ist die „Lilie", die andere die „Rose" oder, wie Gaudy variiert, die „Viole", die „schillernde Libelle", die die „zartgeäderte Irisblume" umflattert.

Digitized by Google · Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Richtung hervor, die seine freier entwickelte Lyrik noch mehr verwischen konnte. Den Nachahmer Jean Pauls trennt eine weite Kluft von dessen modernen Verehrern, die von Börne bis Gutzkow im einzelnen bei ihm wohl Anregungen suchen konnten, seine stilistischen Exzesse jedoch und vor allem seine Sentimentalität rasch von sich wiesen [1]). Sprachlich hat auch der spätere Feuilletonist Gaudy sich von Jean-Paulschem Zwang allmählich frei gemacht, in der Empfindsamkeit aber ist er immer sein treuer Schüler geblieben. Zu der jungen Generation mit ihrem neuen Frauenideal, ihren Ardinghello-Stimmungen und ihrer Wally-Begeisterung hat er niemals einen Weg finden können.

---

[1]) Die Stellung des jungen Deutschlands wie der Romantik zu Jean Paul bedürfte dringend einer eingehenden Untersuchung. Nerrlichs unhistorische Jean-Paul-Biographie tat dafür nichts. Die Urteile der führenden Romantiker über ihn in den Schlegel-Briefen, im Athenäum, in Tiecks Poetischem Journal wurden ja herangezogen. Für eine Verbindung des romantischen Witzes mit dem Jean Pauls hat auch A. Kerrs „Godwi", Berlin 1898, S. 64 f. manches beigebracht. Freilich über dem Gemeinsamen achtet er weniger der starken Gegensätze, die erst Roethe in seiner für Brentanos Witztechnik so aufschlussreichen Säkularstudie über „Ponce de Leon", Berlin 1901, S. 14 wirksam betont. Diese andeutenden Linien wären auf breiter Basis zu entwickeln und bis zum jungen Deutschland hin zu verfolgen, das weit mehr in Jean Paul sein Ideal und Vorbild sah, aber seine Einseitigkeiten auch ebenso schnell überwand. So hat z. B. Börne bei aller Bewunderung sich doch stilistisch völlig seinem Einfluss entzogen, Gutzkow ihm nur in seinen Anfängen („Briefe eines Narren an eine Närrin") den Tribut gezollt. Die übrigen Hauptvertreter der neuen Richtung würden ähnliches lehren. Hier seien wegen Raummangels aus einem grösseren Material nur einige besonders charakteristische Zeugnisse von Heine und Laube herausgehoben. Heine lobt etwa Menzels Bewunderung für Jean Paul (VII, 253), bemerkt ausdrücklich, dass „Jean Paul Friedrich Richter in seiner Hauptrichtung dem jungen Deutschland" voranging (V, 330), hebt aber zugleich scharf das Trennende hervor: die „abstruse Verworrenheit", die „barocke Darstellungsart", den „ungeniessbaren Stil" seiner Schriften. Auch die Unterschiede des Humors bei dem „konfusen Polyhistor von Bayreuth, der die „entferntesten

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Modern erhält ihn im wesentlichen nur sein politisches Interesse. In der „Liebe Los“, in „Paulina“, in seinen satirischen Skizzen deutete es sich an, und selbst hier, in dem sonst ganz unzeitgemässen „Desengaño“, scheint es hindurch. Nicht das Italien der Romantik, sondern das moderne mit seinen politischen Erhebungen gegen Österreichs Herrschaft wird zum Hintergrund gewählt [1]).

Die oppositionelle Stimmung des Liberalen beginnt mehr und mehr sich zu regen; in den „Kaiserliedern“ des folgenden Jahres wird sie bereits zum offenen politischen Bekenntnis.

Dinge ineinander rührte“, und bei Börne (d. h. überhaupt beim jungen Deutschland), der nur nach dem „Nahliegenden“ griff, behandelt er klar (V, 22). Laubes flüchtig zusammenraffende, aber für den Geschmack der neuen Schule wichtige Literaturgeschichte bestätigt diese sicheren Darlegungen Heines. Demonstrativ wird die grosse Anregung Jean Pauls unterstrichen, der „zur Reife einer Poesie so reichlich beigesteuert“ (III, 107), doch noch stärker seine Schwäche blossgestellt: „der gänzliche Mangel plastischen Geschmacks“, die „naive Art“ der „Extrablättchen“ (III, 278), die „Gleichniswürze“ etc. (III, 272).

[1]) Werke X, 96 f.

Zweites Kapitel.

Zweierlei, ein intensiveres Eintreten für die jungen politischen Ideen und eine wesentliche Steigung seines ganzen dichterischen Niveaus, kennzeichnet den neuen Abschnitt in Gaudys Entwicklung, der den „Kaiserliedern" gehört[1]). In dem frischen Gefühl einer erweiterten Lebenssphäre, die Berlin ihm jetzt bot, hebt er sich über die Schranken eines engen Dilettantismus hinaus, stärkt im Bunde mit Chamisso sein liberales Empfinden und greift wagemutig nach dem grössten Stoff, den seine Zeit der kleinlichen Reaktion als Ideal entgegenstellte. Dem lauten Napoleon-Apostel des „Buches Le Grand" schliesst sich der preussische Adlige und frühere Offizier als sein treuester Herold an.

Lebhaft begrüsst ihn die Opposition jetzt als einen der Ihrigen, von reaktionärer Seite wird er durch Wolfgang Menzel mit dem schärfsten Banne belegt[2]). In diesem

---

1) Werke VII.

2) Die Tageskritiken spendeten den „Kaiserliedern" uneingeschränktes Lob. (Man vgl. z. B. das „Berliner Konversationsblatt" 18. Januar 1836, Gersdorffs „Deutsches Repertorium" 1835 No. 2219, die „Blätter für literar. Unterhaltung" 1835 No. 174.) Dagegen suchte Menzel, der in Gaudy einen Anhänger des ihm so verhassten Franzosentums witterte, vor allem den Patriotismus des Dichters zu verdächtigen. Gegen seine vernichtende Rezension im „Literaturblatt" 1836 No. 82 wurden die „Kaiserlieder" zaghafter von G. Schwab in den „Heidelb. Jahrbüchern" Juni 1836, mit energischem jungdeutschem Protest aber von Gutzkow in seinen „Beiträgen zur Geschichte der neusten Literatur" 1836 in Schutz genommen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Streit gewinnen die „Kaiserlieder" rasche Bedeutung und auch bis heute erscheinen sie mit Gaudys Namen am engsten verknüpft. Ihrem Enthusiasmus freilich hören wir, wie Heines schmetternden Fanfaren, nur mit Befremden zu. Er bleibt ein beredtes Zeugnis für jene politisch unklare, noch stark romantische Epoche, die den sonderbaren Traum von der Neugestaltung Europas durch einen Bonaparte träumen konnte. In Gaudys Liedern erschöpft sich ein übertriebener Napoleonkultus der dreissiger Jahre. Sein Werden und Wachsen ist eins der interessantesten Kapitel der Zeitgeschichte [1]).

Alle Länder, die einst den Gewaltigen gespürt, und auch die bedeutendsten Namen sind hier beteiligt. Über dem Napoleonproblem sinnen in Italien Manzoni, in England Byron, in Frankreich Delavigne, Béranger und der frühere Royalist Victor Hugo, und in Deutschland endlich Dichter der verschiedensten Richtungen und Parteien wie Grillparzer und Chamisso, Grabbe und Hebbel, Zedlitz und Immermann, vor allem Heine und sein Anhang.

Aber von den gemeinsamen Grundzügen sind die besonderen Stimmungen und Grade dieses weitverzweigten Napoleoninteresses scharf zu scheiden. Drei Hauptpunkte heben sich heraus, die durch Manzoni, Byron und Victor Hugo am besten bezeichnet werden. Manzoni wehrt ruhevoll von der Bahre des Toten kleinliche Schmähsucht, die den Gefallenen überschüttet hatte; er bleibt am objektivsten [2]). Byron ringt mit der dämonischen Grösse des Eroberers,

---

[1]) Von neueren umfassenden Untersuchungen sind hier die Abhandlung von Karl Voretzsch über „Gaudys Kaiserlieder und die Napoleondichtung" (Preuss. Jahrbücher 95, 454 ff.), die besonders die französische Napoleonpoesie berücksichtigt, und vor allem Paul Holzhausens Buch: „Heinrich Heine und Napoleon I." Frankfurt a. M. 1903 zu nennen, das wegen seines reichen, auch aus den verschiedensten Journalen der Zeit in zehnjähriger Arbeit zusammengetragenen Materials wertvoll ist.

[2]) Manzonis Ode auf Napoleons Tod fand auch in Deutschland weiten Nachhall und keinen Geringeren als Goethe unter ihren Übersetzern.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

die er voll Hohn der kleinen Diplomatenwelt entgegenhält; ihm erhöht der Hass gegen die Reaktion das Bild des machtstarken Triumphators, doch seine Freiheitsidee nimmt ihm den Glanz [1]). Bei Victor Hugo schliesslich herrscht, frei von allen Bedenken, nur lauteste Bewunderung: für ihn wird der Welterschütterer zum Helden des Jahrhunderts. Hinter Hugo steht eine seit den zwanziger Jahren ungeheuer wachsende ruhmredige Napoleonliteratur, stehen Béranger und die Vaudevilles der Volksbühnen, steht der Begeisterungstaumel des französischen Bonapartismus. Hier wird, von Legende und Mythus umrankt, das eigentliche Zeitbild Napoleons geschaffen.

Diese französische Welle schlägt auch am stärksten nach Deutschland hinüber. In ihrem Bereich liegen alle die kleineren poetischen Schöpfungen von Zedlitz' bedeutenden „Totenkränzen“ und seiner schwächlichen „Heerschau“ bis zu Hauffs empfindsamem „Bild des Kaisers“ [2]); sie hebt die lyrischen Rhapsodien des „Le Grand“ und der „Nordsee“, von ihr werden auch die „Kaiserlieder“ getragen. Abseits hält sich allein, ausser dem weitschauenden Hebbel [3]), Grabbes frischer Realismus [4]) und

---

1) In seiner „Ode an Napoleon Bonaparte“ (Gildemeister III, 82) grollt Byron noch dem Tyrannen, der klein genug ist, seinen Sturz zu überleben; später ist es nur der Freiheitsforderer, der ihn seine Bewunderung für Napoleon dämpfen lässt, so in „Childe Harold“ III, 17 ff. und vor allem im „Bronzenen Zeitalter“ III, 237. In beiden Fällen wird besonders auch Napoleons Grösse gegen die kleine Reaktionszeit ausgespielt.

2) Noch sentimentaler ist seine Novelle „Almansor“, wo Napoleon sich gar als guter Märchenkönig erweist.

3) Hebbel hat unter seinen dramatischen Plänen auch einen „Napoleon“ vielfach erwogen, doch glaubte er für diesen gewaltigen Stoff einen Shakespeare aufrufen zu müssen. Über Gaudys unbefangene „Kaiserlieder“ hat er sich dann mehrfach treffend geäussert. (Vgl. hier S. 44, Anm. 1.)

4) In Grabbes grossem dramatischem Wurf: „Napoleon oder die hundert Tage“ sind auch starke Einflüsse der geläufigen Tradition deutlich zu spüren, doch sein realistischer Sinn hat sie von aller Sentimentalität frei zu halten gewusst.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die schärfere Kritik Grillparzers [1]) oder Chamissos, die mit Byron die Bitterkeit wider die „kleine Zeit der Schreiber und der Pfaffen“, aber auch die nur bedingte Anerkennung ihres grossen Gegenbildes teilt. Freilich in diese Zurückhaltung mischt sich gerade bei Chamisso auch schon starke Bewunderung. Der glühende Patriot, der den wahnsinnigen Invaliden von Leipzig vergeblich nach Freiheit schreien lässt [2]), wendet sich bei seinen Hoffnungen und Wünschen für eine neue Zeit immer wieder zu Napoleons gesunkener Macht. Er lässt Manzonische Töne noch sanfter erklingen, nimmt sentimentale Legendenzüge auf und bevorzugt wie Zedlitz oder Immermann romantische Ossianstimmungen [3]). Doch verkennt er auch die düsteren Schatten nicht. Die blutigen Grausamkeiten jener aufgewühlten Zeit erscheinen ihm in grellem Bild, und der machtdurstige Caesar muss für ihn schliesslich verblassen vor dem reinen Freiheitshelden Washington. Wenn er vielleicht, nach einer Andeutung in Gaudys „Vorspiel“, an eine zusammenfassende Napoleondichtung gedacht hat, über die Befangenheit seiner Epoche wäre sie hinausgewachsen. Ihm war der ganze Stoff noch zu getrübt von persönlichen Stimmungen, so überliess er seine Idee lieber dem jungen, weniger bedenklichen Freunde [4]).

Aus Chamissos Kreis, in dem auch im persönlichen Verkehr das Napoleonthema eifrig diskutiert wurde, sind

---

[1]) Grillparzer als treuer Österreicher musste einem Bonaparte natürlich ganz anders gegenüberstehen als etwa Byron oder Chamisso; umso mehr ist sein Gedicht auf Napoleons Tod (1821) I, 107 ein unbefangenes Zeugnis für die Bedeutung Napoleons in der Reaktionszeit.

[2]) „Der Invalide im Irrenhaus“ (bei Hitzig, vierte Auflage, III, 252).

[3]) Von Zedlitz kommt ausser den „Totenkränzen“ und der „Nächtlichen Heerschau“ vor allem das „Geisterschiff“ in Betracht; Immermann reiht sich der Napoleonpoesie mit seinem „Grab auf St. Helena“ an, wo Napoleon gar die Rolle des alten Barbarossa zu übernehmen hat.

[4]) Chamissos Beziehungen zu Napoleon werden eingehender dargelegt im Anhang III, 1.

Digitized by Google — Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die „Kaiserlieder" hervorgegangen. Hier mag Gaudy zuerst den „Unterdrücker", wie er ihn noch in den „Wasserrosen" darstellte[1]), in anderm Lichte gesehen und eine ironische Auffassung der Freiheitskriege gewonnen haben[2]). In ihrem reaktionsfeindlichen Grundmotiv klingen seine Lieder zu Chamisso und weiter zu Byron hinüber. Doch poetischer Überschwang leitet ihn bald in französischen Kurs. Heine wird sein eigentlicher Führer, Béranger leiht ihm Gestalten, Victor Hugo und Delavigne ihren Schwung, tendenziöse Tradition von Las Cases „Mémorial de Sainte Hélène" bis zu Ségurs russischem Feldzug verklärt ihm, wie der öffentlichen Meinung der Zeit, das Bild seines Helden[3]). Das kühne Wort in „Moskaus Brand":

Und die Freiheit des Jahrhunderts mordet dies Autodafé

bezeichnet aufs treffendste seinen extremen Standpunkt. Mit Heine wird das Evangelium von den letzten humanen Zielen des grossen Imperators, wie es seine Jünger lehrten, der Reaktionszeit verkündigt[4]). In diesen Grenzen entwickeln sich die „Kaiserlieder" fern von aller ausgleichenden Objektivität.

Vor dem hellen Glanze des Siegers müssen seine Gegner völlig in den Schatten treten. Der Russe ist nur der Barbar und tückische Scythe[5]), Spaniens Verzweiflungs-

---

[1]) Vgl. hier den „Gefangenen" Werke XVI, 168.

[2]) Aus seinem „Fünfzigjährigen Jubiläum" hörte man diese Ironie schon deutlich heraus.

[3]) Für die begeisterte Aufnahme der tendenziösen St. Helenaliteratur bei Heine wie überhaupt bei den Zeitgenossen kann ich auf Holzhausens Buch, besonders Kap. I: „Die Entwicklung des Napoleonkultus in Deutschland bis um die Mitte der zwanziger Jahre" verweisen.

[4]) Auch bei Heine III, 118 heisst es im Sinne Ségurs: „Und die Söhne des Feuers und der Freiheit gehen zu Grunde durch Kälte und Sklaven". Für Napoleons Friedensideen glaubte Gaudy sich auf dessen eigene Äusserungen bei Las Cases T. VIII, 43 berufen zu können. Selbst Grabbes Napoleon äussert nach Waterloo, nur ungleich treffender motiviert, ähnliche Anschauungen.

[5]) Vgl. besonders die „Entscheidung", „Moskaus Brand" und „Krasnoe".

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

kampf nur hinterlistige Guerilla[1]); als treulos gegen den hochherzigen Schwiegersohn wird Österreichs Kaiser[2]), als Verräter und Mörder des vertrauenden Gastes vor allem England gebrandmarkt. Heines schroffe Anklagen gegen die stolze Britannia tönen in den Liedern: „Der Northumberland“ und „Sankt Helena“ noch deutlich hindurch[3]). Der gestürzte Napoleon wird dann zum Märtyrer. Alle empfindsamen Elemente, die seit Manzoni Kunst und Dichtung am liebsten der rührseligen St.-Helena-Literatur entnommen, kehren auch bei Gaudy wieder. Selbst Heines Heilandsmaske ist ihm für den verlassenen Dulder nicht fremd, und auch über seinem „Grab auf der Insel“, das übrigens zu den besten Stücken der ganzen Sammlung gehört, liegt Ossian-Schimmer.

Diese sentimentale Verkleidung des tragischen Ausgangs, wie die Herabsetzung der verbündeten Mächte, bei der sein patriotischer Sinn nur Byrons und Heines bestgehasstes Preussen schont, entspricht durchaus dem Geschmack der Zeit. Ihm dient auch die weitere Ausführung des Stoffes. Der Sieger bei den Pyramiden und der Befreier Italiens steht im Vordergrund. Der geheimnisvolle ägyptische Zug bot seit Barthelémy und Méry und Victor Hugo höchsten poetischen Reiz, und die kühnen Taten bei „Arcole“ und „Marengo“ waren des jungen liberalen

---

1) Siehe „Reiters Tod“.

2) Auch Byron macht im „Kongress zu Verona“ (III, 244 f.) dem verhassten Österreich Metternichs den Vorwurf, durch Russland und Englands Geld bestochen, Napoleon verraten zu haben. Doch wie naiv klingt es bei Gaudy („Schlacht bei Dresden“):

Ist es vergessen,
Dass du dich dreimal mit dem Sohn gemessen,
Dass dreimal er auf deine Kaiserlande
Verzichtet, und nur um dein Herz gerungen?

Sein Gewährsmann Ségur hätte ihn hier über die nüchternen Erwägungen, die Napoleon auf die „Kaiserlande verzichten“ liessen, belehren können.

3) Über Heines direkte Einwirkungen auf die „Kaiserlieder“ vgl. Anhang III, 2.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Consuls beste Ruhmestitel. Dagegen wird die selbstherrliche Kaiserproklamation klug übergangen, der Kampf mit Preussen aus Patriotismus vermieden, Austerlitz nur leicht gestreift[1]) und sogleich auf Russland der Nachdruck gelegt. Triumph über rohen Despotismus und Unkultur gilt als hoher Zweck dieses gewaltigen Ringens; mit Napoleons Grösse wird auch die Aussicht auf eine glückbringende Zukunft Europas vernichtet. Man hört in jedem Wort den auch von Heine vielbewunderten Ségur. Auch die Wahl der Schlussbilder entspricht wohl eher französischem Empfinden. Leipzig wird wie später Waterloo in Bérangers Weise nur leise angedeutet[2]), dafür der letzte Sieg bei „Dresden" breit entrollt, der rührende Abschied von „Fontainebleau" in den Mittelpunkt gerückt und über die dumpfe Restaurationszeit, über das Wiederaufflammen der napoleonischen Macht[3]) und ihr endgültiges Verlöschen nach der „Schlacht von Brienne" rasch dem elegischen Ausklang zugestrebt. Als Epilog erscheint die trauernde „Lätitia", auch „Josephine" darf nicht fehlen, und ebenso gehört den treuen Grenadieren ein breiter Raum. Alle Linien, die ein zeitgemässes Napoleonbild nicht entbehren konnte, sind gegeben. Doch liess die Anlage schon das rechte Mass vermissen, so kommt die ganze Einseitigkeit der Auffassung erst in der poetischen Übermalung zur vollen Geltung. Lätitia hier der schmerzensreichen Maria an die Seite gestellt und mit Hekuba und Niobe verglichen zu sehen, musste Gutzkow zu seinem ironischen Zerrbild der „Napolèoniden" reizen[4]), und auch

---

[1]) Vgl. „Reiters Tod".

[2]) Vgl. „Der Gefangene" und „Der Grenadier der alten Garde".

[3]) „Rückkehr von Elba".

[4]) Vgl. in Gutzkows „Öffentlichen Charakteren" 1835 den Aufsatz über die „Napoleoniden", der gerade auf Gaudys „Lätitia" Bezug nimmt. Auch Gutzkows eingehendere Besprechung der „Kaiserlieder" in seinen „Beiträgen zur Geschichte der neusten Literatur" (s. o.) verteidigt wohl gegen Menzels „leidenschaftliche Kritik" ihre poetische Unbescholtenheit und erkennt die „schlagende Kraft des Wortes" in ihnen an, tadelt aber mit Recht ihren ein-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ein Hebbel hatte bei dieser Überschwenglichkeit allen Grund, von „naiven Napoleonsängern“ zu sprechen [1]).

Dem Epigonen Schillers und Jean Pauls fehlte vor allem für die männliche Härte und das Dämonische seines Helden die Kraft. Schon Heines Napoleon hat gegen den Victor Hugos oder gar Byrons viel weichere Züge; in den „Kaiserliedern“ gleitet er vollends ins Lyrische hinüber. Um mit Hugos hohem Pathos zu wetteifern, hat Gaudy sich Schiller zum Muster genommen [2]). Doch nicht Wallensteins dämonische Art, sondern Max Piccolominis Jugend tönt aus diesen schwunghaften Jamben. Mit seinen Worten:

> Hinan, nicht abwärts, aufwärts nur geblickt [3])

feuert auch ein Bonaparte sich zum „Höchsten“ an, und in seinem Geiste gilt dessen ungezähmtem Tatendrang die naive Wendung:

> Hohes Ziel des ird'schen Strebens, das mir leuchtend vorgeschwebt,
> Dem des Jünglings Träume galten, dem der ernste Mann gelebt [4]).

Klangvolle Rhetorik, die sich gern in langen Monologen ergeht, auch verstiegene poetische Floskeln und weichliche Rührscenen [5]) nicht meidet, wirkt schematisierend. Nur einige kräftige Takte im Anfang von „Borodino“, in „Moskaus Brand“ und in den Schlussversen der „Schlacht von Brienne“, die sich bis zu Delavignes Schwung er-

---

seitigen Standpunkt, der dem eines „alten Grenadiers im Hôtel der Invaliden“ entspreche.

[1]) Vgl. Hebbels Werke, hgb. von R. M. Werner, XXII, 199 und besonders 225 bei einer Rezension von Guizots „Mémoires pour servir à l'histoire de mon temps“.

[2]) Über Schillers Einflüsse auf die „Kaiserlieder“ vgl. Anhang III, 3.

[3]) „Entscheidung“.

[4]) „Moskaus Brand“.

[5]) Vgl. vor allem den Schluss von „Borodino“ (Napoleon vor dem Bild seines Sohnes); den „Abschied von Fontainebleau“ oder in der „Rückkehr von Elba“ die Begegnung mit Ney, die besonders verstiegen erscheint, wenn man sich hier Grabbes knapp realistischer Scene erinnert (in Grisebachs Ausgabe III, 94).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

heben [1]), entsprechen Napoleons ausdrucksvollem Bild. Auch die Schilderung seiner Pläne, Märsche und Schlachten hätte einer weit grösseren Anschauungs- und Phantasiekraft bedurft. Ägyptens Wunder vermag vielleicht der „Bounaberdi" nach Barthelémys und Mérys Anregungen leise auszudeuten [2]), doch die „Wüste", „Pelusium" und die „Schlacht bei den Pyramiden" kommen über wenige sichere Striche nicht hinaus [3]). Selbst höchst anerkennenswerte Bilder Gaudyscher Kunst wie der Alpenübergang in „Marengo", der traurige Zug durch Russlands öde Schneefelder in „Krasnoe" und „Moskaus Brand" haben sich nicht zu voller Stimmung verdichten können. Über Einzelheiten verliert er die Totalansicht. Allzu viel entstammt seinen Quellen: Napoleons authentischen Worten, wie sie besonders Las Cases vermittelte, W. Scotts Biographie und vor allem Ségur [4]). Man hat den Eindruck eines mosaikartigen Zusammentragens, das den Genredichter verrät.

So rücken auch ästhetisch die „Kaiserlieder" auf einen engen Kreis zusammen. Lyrische Stimmungsbilder und

---

1) „La Dévastation du Musée et des monuments" von Delavigne scheint hier nachzuwirken.

2) Eine arabische Napoleonsage, die Barthelémy und Méry in den Anmerkungen zu ihrem „Napoléon en Egypte" mitteilen, hat Gaudy weiter ausgedichtet. Mit Victor Hugos „Bounaberdi" hat er nur den Titel gemein.

3) Auch für die Schilderung des heiligen „Moskau" versagt er nach einigen Takten, die ihm aus Tassos „Befreitem Jerusalem" nachklingen.

4) Besonders stört es, wenn er vielfach Napoleons Proklamationsworte (so etwa für „Borodino", „Marengo" oder die „Schlacht bei den Pyramiden") in seine Verse aufnimmt. Aus W. Scotts in ihrer napoleonfeindlichen Tendenz ihn kaum anregenden Biographie schöpft er Einzelheiten, so etwa für „Krasnoe" den Bericht von der „heiligen Schar" und andere Motive für den Rückzug, für „Moskaus Brand" den Vergleich mit Karl XII. und Pultawa und für die „Schlacht bei den Pyramiden" etwa die Schilderung des Mameluckenansturms. Auf Ségur entfallen vor allem die vielen anekdotischen und historischen Züge, mit denen er besonders seine Reflexionen in „Borodino", der „Entscheidung", „Moskaus Brand" und der „Schlacht bei Dresden" durchmischt.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

knappe Skizzen erscheinen am gelungensten. Bérangers und Heines Art ist ihm vertrauter als der rhetorische Stil; nach ihrem Muster gewinnt er in den Grenadierscenen seine Eigenart wieder. Freilich Sentimentalität und falsches Pathos sind auch hier erst zu überwinden. Der „Gefangene“ und das „Veilchen“ fallen zu sehr in den Ton von Holteis tapferem Lagienka, und in „Moskau“ muss Bérangers schlichter Invalide als ein blasser Heros zum „Vollbringer hoher Taten“ werden, dem seine „holderblühte Tochter“ die verpönten Lieder vom Kaiserreich zur „Harfe“ singt. Viel tiefer wirkt schon der schwermütige „Grenadier der alten Garde“ [1]); doch die strenge Rauheit der unübertroffenen Heinischen Vorbilder trifft Gaudy erst in dem realistischen Genrestück „Biwacht“. Diese verwitterten Gestalten am Wachtfeuer, die „vieux grognards“ Napoleons mit ihren persönlichen Erinnerungen an den „kleinen Korporal“ haben echtes Leben. Von derselben realistischen Frische ist nur noch „Reiters Tod“, dessen kräftige Verse Heinische Grenadiermotive und eine freie Pappenheimerluft für ein stolzes Reiterleben zu verbinden wissen [2]). Beide Stücke prägen sich fest ein, während von den übrigen „Kaiserliedern“ doch nur Einzelheiten länger nachklingen. Als Ganzes scheint uns weder ihre Auffassung noch die Sentimentalität und der rhetorische Prunk verständlich. Sie bleiben mit der übrigen Napoleonpoesie der Zeit in eine Vergessenheit eingesponnen, die nur gegen Heines prächtige „Grenadiere“ immer machtlos sein wird. Gleichwohl soll man ihren besonderen Wert nicht verkennen. Den engen Rahmen einmal zugegeben, bleibt die sichere Bezwingung des Stoffes, die gewandte Gruppierung und feste Komposition, die durch innere Beziehungen auch eine epische Einheit knüpft, beachtenswert. Formelle Variationen sorgen ebenso für künstlerische Abwechslung.

---

1) Vgl. Anhang III, 2; auch für die näheren Einwirkungen Bérangers.

2) Vgl. Anhang III, 2.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gegen die ersten missglückten Versuche in den „Schildsagen" hat Gaudy hier durchaus mit feiner Berechnung jedes Stück auf eine eigene Form gestimmt. Von Bérangers lyrischer Art schreitet er über die ihm aus dem Polnischen vertraute trochäische Langzeile zu Schillers gewichtiger Ottaverime und selbst bis zu Zedlitz' voller romanischer Canzone fort. Die Grenzen epischer Formeinheit, die Uhlands Romanzencyklus zog, sind so glücklich erweitert.

Unter der absterbenden Epigonenepik verdienen die „Kaiserlieder" überhaupt einen erhöhten Platz. Selbst Anast. Grüns „Letzter Ritter" darf ihnen nicht verglichen werden. Dass ihren Formen noch ein wärmeres rhythmisches Leben fehlt, muss man Grillparzer zugestehen [1]), doch der alte rhetorische Apparat künstlicher Vergleiche und Gleichnisse wird schon weit sparsamer gehandhabt, und vor allem ist Grüns mühsame Bilderpracht wesentlich eingeschränkt [2]). Der Künstler Gaudy hat schliesslich den Sieg behalten.

Aber auch den Dichter wird man milder beurteilen, wenn man das gleichzeitige Napoleonepos des Franzosen Quinet den „Kaiserliedern" gegenüberstellt. Den weiten Blick und die grossen Gesichtspunkte hat der reflektierende Geschichtsphilosoph in der Theorie voraus. Wie Schiller

---

[1]) Vgl. Grillparzers Werke XIV, 149.

[2]) Nur gelegentlich begegnen noch Bilder in Grüns geschraubtem Stil, z. B.:

Und des Greises Stirn umschwebet trübes Lächeln; also bricht
Schneebeladnen Gräbern leuchtend durch Gewölk des Mondes Licht. („Moskau".)

Der Vergleich der Grenadiere in „Fontainebleau" mit einem „Lorbeerwald, gezogen am eisernen Spalier" scheint auf Grün direkt zurückzugehen: „Wer sieht durch den Wald von Sceptern der scheuen Leier Gold" („Der letzte Ritter"). Auch Gaudys „historische Treue", die vielfach so beengend wirkt, mag durch A. Grün mitbestimmt sein, der seinem „Letzten Ritter" Anmerkungen beigab, um sich „vor dem Vorwurf eigenmächtiger Fiktion zu sichern und den ungläubigen Leser auf historischen Grund und Boden zu verweisen".

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

es einst für sein Friedrich-Epos plante[1]), möchte er objektiv das ganze Jahrhundert in seinem Helden widerspiegeln. Doch der ungestüme Napoleonjubel der Zeit, der Gaudy mit fortriss, nahm auch ihm die Ruhe. Von Victor Hugo angeglüht, verliert er sich in phantastische Schwelgereien[2]), gegen die unseres deutschen Sängers traditionelle Beengtheit poetisch immer wirksamer bleibt.

---

[1]) Für Schillers beabsichtigtes Friedrich-Epos und seine interessanten Erwägungen über Form („Ottaverime à la Tasso") und Inhalt des modernen Epos vgl. seine Briefe an Körner (20. X. 88; 10. III. 89; 28. XI. 91).

[2]) Von theoretischen Studien über das altfranzösische Epos ging Quinet aus. Karl dem Grossen, dem Helden der Feudalität, stellt er Napoleon, den Helden der Demokratie, gegenüber. Ihr Ziel scheint ihm die höchste Entwicklung der Individualität, die Napoleon als Heros der Zeit voll erreicht hat. Poetisch führt Quinet nun diese Heroisierung durch. Napoleon wird zum Halbgott altepischen Stils. Seine Mutter „Lätitia" erscheint als Seherin, die Sphinxe der „Wüste" verkünden sein Kommen wie ein Wunder; und so geht es weiter vor „Moskau", an der „Beresina", bei „Leipzig" etc. Von der Objektivität, die allen Völkern ihr Recht geben will nach dem Satze: „ce sujet est un grand champ des morts, où chacun doit reposer en paix dans son noble tombeau", ist nichts zu spüren; sie sind nur Schemel für Napoleons Ruhm.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Drittes Kapitel.

I.

Dem Dichter einen geachteten Namen, seinem Freimut einen merkbaren Platz in den Reihen des Fortschritts errungen zu haben, ist der „Kaiserlieder“ dauerndste Frucht. Von ihnen geht, im Einklang mit der führenden Bewegung jener Zeit, ein politischer Ton auch durch seine weitere Produktion. Einen stärkeren Nachhall findet er freilich nur noch in den späteren Liedern nach Bérangers Art. Sonst wird er mehr von anderem überstimmt. Seine ganze Kraft hier zu sammeln, entsprach nicht Gaudys Neigung. Er ward nicht zum streitenden Journalisten wie Gutzkow oder Laube, aber ihm fehlte auch Chamissos politische Leidenschaft und A. Grüns zielbewusste Unermüdlichkeit. Grössere Pläne in dieser Richtung traten darum zurück. So vor allem ein als Gegenstück zu den Napoleonsliedern beabsichtigter Hymnus auf Blücher, dem von der Reaktion gleichfalls streng Verpönten, von den „Patrioten“ wie Chamisso und Arndt aber begeistert verehrten „Vorwärtsführer“ und „Völkerfürsten“.

Andere Bahnen winkten dem Schaffensfreudigen. Er unternimmt seit 1835 seine beiden „Römerzüge“ und kehrt mit einer reichen Skizzenmappe von Kunstblättern, farbigen Landschafts- und belebten Volksbildern heim. Dem Reiseschilderer und Novellisten gehört von nun an der breiteste Raum und Italien darin die führende Rolle. Schillernde Feuilletons, der humoristisch-flotte „Schneidergeselle“, die bunten „Venetianischen Novellen“ und einige Proben

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

melodiöser Lyrik, auch im volkstümlichen Ton, spiegeln es wieder. Überall lebt nachblühende Romantik. Ihren Kurs bis zu P. Heyse hinauf deuteten wir an. Bei Gaudy zeigt er interessante Kreuzungen. Vor allem charakteristisch erscheinen dafür die Reisebilder, der „Römerzug" des Jahres 1836 und die „Portogallen" von 1839. Hier glüht am stärksten seine Begeisterung für Italien und breiten sich seine Interessen, Ziele und empfangenen Anregungen am offensten aus. Auch mannigfache persönliche Beziehungen treten hervor, die das handschriftliche italienische Tagebuch dann noch weiter erhellen hilft.[1])

Mit den deutschen Künstlern in Rom stand Gaudy in engem Verkehr. Er wurde Mitglied ihres angesehenen Bundes „Ponte Molle", dem damals R. Reinick präsidierte, und schloss mit diesem wie mit Kretzschmer und Ernst Deger, die ihn beide gemalt haben, mit Wittich und Th. v. Oer herzliche Freundschaft.[2]) In dieser belebenden Sphäre fühlte er sich reich gefördert, intime Kunstgespräche vermerken seine täglichen Aufzeichnungen, der interessierte Liebhaber bildete sich zum Kunstkenner und -Kritiker.

Gleich seine ersten Briefe an Franz Kugler reden begeistert von der alten mailändischen Kunst.[3]) Sie sollten den Freund schneller nach Italien locken, und den Rest

---

1) Vgl. Anhang I, 51.

2) Von diesen Freunden standen ihm der freundliche Liederdichter Reinick und der erst 1890 in Berlin verstorbene romantische Genremaler und Porträtist der Düsseldorfer Schule Kretzschmer am nächsten. Von Kretzschmer stammt auch das beste Bildnis Gaudys, das sich jetzt im Besitz seiner Exzellenz des Herrn Generalleutnants v. Gaudy befindet. Reinick spricht in der ersten Auflage seiner „Lieder" in warmen Worten von seinem zu früh dahingegangenen „Freunde Gaudy", indem er zugleich aus dessen „Portogallen" die Skizze über den römischen Künstlerverein „Ponte Molle" abdruckt. Auch in dem von Th. v. Oer herausgegebenen „Jugendkalender für 1853" sind nähere Angaben über Gaudys Beziehungen zu den deutschen Künstlern in Rom enthalten.

3) Vgl. Anhang I, 52 und Werke I, LIII.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

des Weges bis Rom legten denn auch beide gemeinsam zurück. Die reichen Anregungen dieser Kunstreise verwertete der Forscher Kugler zunächst in einer kurzen Abhandlung über die „Mailänder Schule“, dann in seiner grundlegenden Geschichte der Malerei seit Konstantin [1]; der Novellist Gaudy warf das nur in leichten Aphorismen, Kunstgesprächen und -Schilderungen hin, die er als hervorragendste Note seinen italienischen Reiseskizzen einmischte. Beider Urteile nebeneinander zu halten ist interessant genug, nicht so sehr für Einzelheiten, als um charakteristische Linien für die herrschende Zeitanschauung zu gewinnen. Bei Gaudy wird sie naturgemäss deutlicher als bei dem objektiveren, weitausschauenden Kugler. [2])

Überwiegend fühlt man sich hier noch auf romantischem Boden. Noch bewähren Wackenroders „Herzensergiessungen“, wie es auch Kugler für seine eigene Auffassung rückblickend zugesteht, ihre alte Kraft, noch schimmern in Urteilen, Stimmung und Stil Fr. Schlegels Bekenntnisse und des Bruders Gemäldesonette sichtbar

[1]) Vgl. Franz Kuglers „Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen“ 2. Aufl. 1847, das im Vorwort einen Überblick über die Kunstauffassung der Romantik enthält. Auch für sich selbst bezeugt Kugler, der als Schüler des Germanisten von der Hagen zuerst für die Miniaturen der ma. Handschriften, dann bald für ma. Bau- und Bildwerke interessiert wurde, einen Zusammenhang mit der romantischen Kunstrichtung, wie sie von den Brüdern Schlegel, Tieck und besonders von Wackenroder angeregt, von dem verdienstvollen Rumohr, dessen „italienische Forschungen“ auch Gaudy oft zitiert, wissenschaftlich ausgebaut wurde. Kuglers erste „italienische Studien“ in seinem „Museum“ vor allem die Abschnitte über die „Mailänder Schule“, zeigen in manchem deutlich diese enge Verbindung, von der Kugler später zu einem freieren und objektiveren Urteil fortzuschreiten wusste. Näheres über Kuglers Entwicklung findet sich in seiner Biographie von Hugo v. Blomberg in der 3. Aufl. des „Handbuches“ und neuerdings in der Z. f. Bücherfreunde 1908.

[2]) So teilt Kugler z. B. nicht Gaudys im Sinne der Romantiker absprechendes Urteil über die „Venetianer“, besonders nicht über Giorgione, wenn er auch etwa bei Tizian noch zu stark nur die glänzende Technik und die Neigung zum Prunk betont.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

durch.[1]) Im Gedicht über Kunstwerke zu reden erscheint auch für Gaudy die beste Art, auch seine Urteile werden poetische Übermalungen.[2]) Was er schon früh an niederländischen Genrebildchen übte, ist hier bei dem grösseren Vorwurf voller und reiner durchgebildet. Besonders seine weich hingleitenden Verse zu „Raffaels „heiliger Cäcilia" [3]) oder zur „Magdalena" des Timoteo della Vite[4]) wie seine Formen und Farben fein nachempfindenden Schilderungen der Deckenbilder Pinturicchios zu San Onofrio,[5]) der Fresken Benozzo Gozzolis im Campo Santo zu Pisa[6]) wird man wohl rühmen und sie neben ihren Vorbildern bei Schlegel und Wackenroder mit Fug bestehen lassen können.

---

[1]) In Fr. Schlegels „Europa" ist schon das Programm der „Nazarener", wie es später vor allem Overbeck und Philipp Veit vertraten, im wesentlichen entwickelt, während A. W. Schlegel in seinem berühmten Gemäldegespräch (Werke IX, 3—101) noch durchaus auf die Blütezeit, auf Leonardo da Vinci und Raffael, den Nachdruck legt. Vgl. auch Emil Sulzer-Gebing: „Die Brüder A. W. und Fr. Schlegel in ihrem Verhältnis zur bildenden Kunst dargestellt" (Forsch. zur neueren Litgesch. III) und dazu über Fr. Schlegels Verhältnis zu den „Nazarenern" R. Muther: Gesch. der Malerei im XIX. Jh. I, 187 f.

[2]) Wie Wackenroder bezeugen auch die Brüder Schlegel oft, dass nur durch poetische Wiedergabe ein Kunstwerk sich ganz aussprechen liesse. So erklärt etwa Fr. Schlegel bei einem Bilde Leonardos, mehr darüber könne er nur in einem Gedicht sagen, und dies wäre überall „die beste und natürlichste Art von Kunstwerken zu reden"; vgl. Sulzer-Gebing S. 119, und ähnlich betont bei A. W. Schlegel „Waller" im „Gemäldegespräch", dass Poesie und bildende Künste sich immer gegenseitig beeinflussten und Poesie besonders zur Dolmetscherin für die Malerei werde, wo uns deren Gegenstände fremd geworden seien. Die folgenden acht Gemäldesonette liefern dann das praktische Beispiel.

[3]) Werke XIX, 54 f.

[4]) Werke XIX, 59 f. u. XIX, 21. Gaudy feiert hier Timoteo della Vite als den „heil'gen Jünger Johannes seines Herrn", nämlich Raffaels. Auch Kugler, der gleichfalls seine „Magdalena" rühmt, erklärt von ihm, dass er aus Francia's in Raffaels Schule überging, während die moderne Kunstforschung vielmehr den jungen Raffael als Schüler des Timoteo della Vite auffasst.

[5]) XX, 28. [6]) XXII, 52 f.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Auch seine Prosa hat hier, etwa in der Beschreibung des „Violinspielers“ von Raffael,[1]) der „Annunziata“ in Florenz[2]) reichere und zartere Töne gewonnen. Selbst, wo er im lustigen Witzspiel mit „Malern und Weinen“ bunt genug umspringt,[3]) bleibt er hinter seinem romantischen Muster bei Tieck[4]) nicht gerade zurück.

Aber mit den Vorzügen teilt er im Geschmack und Urteil auch die Befangenheit der Schule. Nur auf die Kreise Leonardos und Raffaels ist er eingeschworen. „Anmut, Liebe und Heiligkeit und die milde beseligende Ruhe“, die „geheimnisvollen Grenzen“ der Raffaelesken Kunst, sind für ihn die einzig entscheidenden Werte.[5]) Sentimental wie ein „Nazarener“ preist er das romantische Mittelalter als die Zeit der reinen Kunstblüte, feiert er seine „lieben, alten Meister“ mit ihrem „frommen Enthusiasmus für das Göttliche“. Ihre Werke erscheinen ihm wie ein „himmlischer Traum“, wie von einer „überirdischen Macht“ verklärt. Selbst geringe Grössen wie Garofalo Tisi und Sassoferrato werden neben Perugino oder Andrea del Sarto über Gebühr verherrlicht.[6]) Ihn besticht „gemütvolle Befangenheit“ und „kindliche Naivität“, Milde und Zartheit des Ausdrucks ziehen ihn an. Dafür findet er namentlich auch bei Raffael oder Perugino manches treffende Wort. Aber auch, wo man kräftige Töne erwartet, gleitet er ins

---

[1]) XX, 159. [2]) XIX, 73. [3]) XX, 156.

[4]) Den Gedanken des weinseligen Eulenböck in Tiecks Novelle: „Die Gemälde“, in den bedeutenden Malern wie Eyk, Memling und Johann von Fiesole den Geist des Weines, den sie bevorzugt haben, wiederzufinden, da „alles Eins ist und in unserm Geiste zusammenklingt“, führt Gaudy gewandt durch bis zu den niederländischen Genremalern W. Mieris, Terburg und Metsu und zu den biedern Deutschen des 17. und 18. Jahrhunderts, einem Kupetzky, Willmann und Peter von Strudel, die simplen „Landweinen“ gleichen.

[5]) Vgl. Werke XX, 150: „Aphorismen über die Gemäldegalerie des Vatikans“.

[6]) Besonders bei Sassoferrato (Werke XX, 166) tritt diese Überschätzung deutlich hervor.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Weiche und Weichliche. So mit einem Anhauch von Wackenroder bei Goethes „männlichem“ Albrecht Dürer, dem Meister des „altehrwürdigen Nürnberg“,[1]) ja selbst bei Michel Angelo.[2]) Hinter diesem Grossen bricht denn auch für den empfindsamen Idealisten der Kunstbarbarismus herein. Ihm sind Guido Reni und zum Teil Domenichino,[3]) vor allem aber Giulio Romano und die Venetianer verfallen. In der sinnlichen Üppigkeit eines Giulio Romano sieht Gaudy nur die „geilen Ranken einer verwilderten Einbildungskraft“,[4]) und bei der venetianischen Kunst findet er trotz der „lebenswarmen Karnation“ höchstens „schöne Larven“, denen die „Seele“ fehlt.[5]) Wieder spürt man deutlich die romantische Fährte, die schon von Fr. Schlegel mit seinem abfälligen Urteil über Guido Renis „kalter Grazie“ oder Tizians überwiegender Neigung zum „Frappanten“ und „Theatralischen“ vorgezeichnet[6]) und von den Nazarenern dann weiter ausgetreten wurde, vor allem auch in der einmütigen Verdammung Giulio Romanos, welcher der

---

1) Werke XX,30; direkte Nachklänge der „Herzensergiessungen“ finden sich noch: Werke XX, 29; XIX, 58 und besonders selbst im Wortlaut XIX, 53.

2) Werke XIX, 47, wo er den Engel auf dem Grabmal des h. Dominikus in Bologna in seiner „zarten Anmut“ besonders feiert. Eine genauere Kritik Michel Angelos und seiner Nachfolger bringt die Skizze über die „Sixtinische Kapelle“ XX, 79.

3) Vgl. Werke XIX, 51 in dem Abschnitt über die „Akademie der schönen Künste zu Bologna“ das absprechende Urteil über die zwiefache „Manier“ Guido Renis und in „Maler und Weine“ XX, 165 die Kritik seiner letzten „handwerksmässigen“ Zeit. Bei Domenechino erkennt er nur die „Diana mit den lieblichen Nymphen“ an, um seinen naturalistischen h. Hieronymus scharf zu verurteilen: Werke XX, 145 f. Von den Materialisten lässt er allein Caravaggio in bedingter Weise gelten: XX, 148.

4) Vgl. Werke XIX, 19 ff. die Skizze: „Mantua“.

5) Gaudys Urteil über die Venetianer enthält vor allem der Abschnitt: „In dem Markus-Palast“ XXII, 147. Seine Kritik bleibt hier sehr an der Oberfläche oder wird gar wie bei Giorgione (XX, 165) feuilletonistisch-kokettierend.

6) Vgl. für Schlegel auch hier: Sulzer-Gebing S. 115 u. 117.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

spätere Tieck in den „Gemälden“ mit Nachdruck zu begegnen sucht. Gegen die neuen Kunstregungen seiner Zeit, die bei Heine, Immermann und weiter bei dem ganzen „jungen Deutschland“ mit bewusster Tendenz gerade von den Venetianern, von Giorgiones träumerischer Sinnlichkeit oder Paul Veroneses „schöner Fleischlichkeit“ ihre Ideale nimmt, steht Gaudy damit in voller Opposition.[1]) Nicht mehr als strenger „Nazarener“, für den ihm die etwa noch bei dem jungen Maler Erwin Speckter und selbst bei Waiblinger[2]) sichtlich hervortretenden katholisierenden Stimmungen fehlen,[3]) aber doch als treuer „Cornelianer“ oder „Düsseldorfer“ bewährt er sich. Mit den Düsseldorfern teilt er das Empfindsame, wohl auch die „süssliche Grazie“,

[1]) Für Immermanns Kunstauffassung ist neben den „Epigonen“ mit ihrer Verspottung der „Praeraffaeliten“ vor allem das „Reisejournal“ von 1833 wichtig, das auch für Guido Reni, der jetzt nicht „ideal“ genug sei, eintritt. Bei Heine sind besonders: „Reisebilder“ III, 284 u. 287 f. hervorzuheben, wo er sich im Gegensatz zu den „langhaarigen Cornelianern“ ausser für die sinnenfrohen Venetianer auch für die „kolossale Heiterkeit des niederländischen Titanen Rubens“ begeistert Aus dem „jungen Deutschland“ liessen sich die Zeugnisse häufen, so bei Laube, bei Gutzkow, Gustav Kühne u. a. (vgl. Anm. 5). Von den gleichen neuesten Anschauungen sei nur an die „Schule des Giorgione“ aus W. Paters „Renaissance“ erinnert, der in dem „fieberhaften, farbenfunkelnden Leben“ Venedigs die besten Bedingungen für die Entwickelung der modernen Malerei erkennt.

[2]) Vgl. Erwin Speckter: „Briefe eines deutschen Künstlers aus Italien“ Leipzig 1846 und Waiblinger: Werke (hgb. von H. v. Canitz Hamburg 1842) IV, 3 f.: „die heilige Woche“. Besonders bei der Schilderung des „Miserere“ und des „Segens“ versenkt er sich ganz in katholische Kult- und Kunstbegeisterung. Doch bleiben es bei Waiblinger nur gelegentliche Stimmungen, die von seinen anfänglich engen Beziehungen zu Overbeck und Veit (vgl. I, 131 f.) herrühren; später geisselt er, dessen Leben und Kunst im Grunde nach der Antike gerichtet sind, die fromme Einseitigkeit der deutschen Künstler in scharfen Epigrammen (V, 235).

[3]) Hierin folgt Gaudys durchaus Heines Richtung. Die Kirche verdammt er als „hierarchische Zwingburg“, ihre Feste behandelt er als seelenlosen Pomp mit ironischem Spott, selbst der christlich-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die schon Gutzkow mit Recht ihnen vorwirft,[1]) zur Schule des Cornelius zieht ihn seine mit einem Goetheschen Einschlag starke Begeisterung für die „hehre Würde des Altertums“, die sich ihm freilich nur als eine sehr massvolle Idealität darstellt und die darum auch seinen romantischen Neigungen keinen Abbruch tut.[2])

Immerhin sollen ihm diese Schranken in seinem künstlerischen Empfinden nicht zum Vorwurf werden. Auch in den dreissiger Jahren kam die beste Kunstleistung und vertiefteste Kunstauffassung doch noch aus dem romantischen Lager. Überdies zog Gaudy seine ganze Entwicklung, wiesen ihn seine Freunde, alte und neue, in diese Richtung. Allen voran Franz Kugler, der nicht nur in dem poetischen „Skizzenbuch“ seiner Jugend, sondern zunächst ja auch noch als Forscher auf Rumohrs Spuren romantischem Brauche treu blieb. Daneben Kopisch, R. Reinick, sein römischer Anhang und nicht zuletzt sein eigenster Berater Chamisso, dem im „Zeitalter der Dampfmaschinen“ eine solche „Wiedergeburt der Kunst“, wie sie von der Düsseldorfer Schule ausging, nicht rühmenswert genug schien.[3])

---

italienische Baustil, den er vorschnell an der deutschen Gotik misst, wird in Bausch und Bogen als ‚jesuitisches Schnörkelwesen“ abgetan. Vgl. etwa: Werke XX, 87; XXI, 52, 54; XXII, 79, 102, 107.

[1]) Vgl. bei Gutzkow: „Öffentliche Charaktere“ IX, 252 f. den Abschnitt über „W. Schadow“, ferner aus Gustav Kühnes: „Portraits und Silhouetten“ den Artikel: „Düsseldorfer und Franzosen“ und bei Immermann: „Düsseldorfer Maskengespräche“.

[2]) Seine Bewunderung für die Antike, durch die er mit Goethes Worten sich von der „Tyrannei der Wort- und Namensklänge“ befreit fühlt, zeigt sich besonders bei seinem Hymnus auf das „Forum“ (XIX, 171 u. XX, 7), auf das „Pantheon“ (XXI, 39), auf das „Coliseo“ (XX, 60 f.), bei seinem sentimentalen Zerfliessen vor dem „Apollo, dem Laokoon, dem Merkur von Belvedere“ (XX, 138), bei seiner feinsinnigen Beschreibung einer antiken Ledagruppe (XXII, 151) und bei der Schilderung von „Pästum“ (V, 41) und „Selinunt“ (V, 127).

[3]) Vgl. Chamissos Brief an de la Foye vom 29. März 1837, in dem er die beiden ausgestellten Bilder „unserer jungen Schule“,

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Das Beste bietet Gaudy denn auch in seinen eigenen Schilderungen, wenn er diesem künstlerischen Zuge nachgibt und der Dichter zum romantischen Maler wird. Er durchfliegt Italien noch auf dem leichten, offenen Wägelchen des Vetturino von Mailand nach Mantua, Bologna, Florenz bis Rom und kehrt dann zurück zur See bis Livorno und weiter auf der Landstrasse über Pisa, Ferrara, Verona und Venedig. Die zweite längere Reise bringt ausser einem Aufenthalt in Neapel noch einen Streifzug durch die damals wenig besuchten Volsker-, Äquer- und Hernikerberge und eine Fahrt nach Sizilien. Überall schöpft er aus eigener Anschauung, trägt er Landschaft und Staffage mit kundiger Hand in sein Skizzenbuch ein. Seine Sicherheit in der italienischen Sprache, selbst in einzelnen Dialekten ermöglicht ihm eine enge Berührung mit dem Volksleben, mit Wirten und Kellnern, Kutschern und Lazzaroni, Handwerkern und Bauern.

Denn nur dieser „echten Volkstümlichkeit" spürt er als Künstler und Romantiker nach.[1]) Die bunten Gruppen einer schwarzen Campagnaosteria,[2]) Hirten beim Feuer,[3]) Schiffer am Hafen,[4]) schwatzende Wäscherinnen[5]) sind seine Typen. Hier fasst er den Volkserzähler auf dem Markusplatz in Venedig,[6]) dort die flinke Wasserträgerin mit ihren lustig klappernden Kesseln,[7]) dort einen gierigen weinschlürfenden Bettler.[8]) Bald fesseln ihn eine stolze Römerin mit dem Henkelkrug auf dem Kopfe,[9]) ein tanzendes Paar,[10]) die leidenschaftlichen Moraspieler der Strasse,[11])

Lessings „Hussitenpredigt" und Bendemanns „trauernde Juden" rühmt. Auch Chamissos Verse auf „Francesco Francias Tod", deren Stoff ihm Wackenroder vermittelte, weist in diesen Kreis. Kuglers „Museum", in dem auch Chamissos Gedicht erschien, kann man als Organ dieser Berliner Kunstromantik auffassen.

[1]) Vgl. dazu „Wanderung durch die Region S. Angelo" XXI,15. [2]) XIX,163; XX,107. [3]) XXII,23/24. [4]) XIX,8. [5]) XXI,78. [6]) XXII, 122. [7]) XXII, 124. [8]) XX, 107/108. [9]) XIX,163. [10]) V,83; XIX, 83. [11]) XX, 11 f.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bald erfreut er sich an dem malerischen Zug der Winzerbrüderschaft, an den sonnenbraunen Gesichtern in den weissen Kutten,[1]) an einer festlichen Prozession des Landvolkes oder an dem munteren Leben und Treiben auf der Landstrasse, der Via Appia.[2]) Sichere Auffassung, scharfe Umrisse, Licht und Farbe geben diesen „Federzeichnungen“, wie er sie selbst bescheiden und treffend nennt, ihren besonderen Wert. Kunsterinnerungen leiten ihm Auge und Hand. Wie er vielfach das Bild in der Natur wiederfindet, hier etwa Roberts „Campagnaschäfer“[3]) oder Nerlys „Büffelzug in den Steinbrüchen Carraras“,[4]) dort manche „treffliche Bambocciade“, manchen „echten Van Laar“,[5]) so wird ihm das bunte wechselnde Leben selbst zum schnell geformten Genrebildchen. Leichte, heitere Skizzen, treffen sie im künstlerischen Erfassen der frischen Wirklichkeit vielfach glücklich die niederländische Art. Unter der Zahl der nach Goethes klassischem Vorgang besonders seit den Zeiten der Romantik stark anwachsenden italienischen Reiseschilderungen sichern sie sich so einen eigenen Platz. Denn über etwa gleichzuwertende Versuche W. Müllers[6]) oder Waiblingers[7]) erhebt sie ihre gefällige künstlerische Form, und vor dem flüssigen modernen Reisefeuilleton seit Heine gewinnen sie durch bestimmtes Detail und Schilderung des Tatsächlichen.

Freilich diese Eigenart hat Gaudy doch nicht rein durchführen können. Als Ganzes zeigt der „Römerzug“ noch starke Unsicherheiten und Schwankungen, die seine wirklichen Verdienste leicht übersehen lassen. Dass sein realistischer Genrestil, sicher im Einzelbild und bei leichteren

---

1) XIX, 94. 2) XXI, 124 und auf der „Via Cassia“ XIX, 159.
3) XIX, 156. 4) XX, 103. 5) z. B. XXI, 81; auch Claude Lorrains Landschaftsbilder weiss er fein auszudeuten, z. B. XX, 158.

6) Vgl. W. Müller: „Rom, Römer und Römerinnen“ 1820.

7) Waiblingers „Werke“ hgb. von H. v. Canitz, Bd. VIII: „Wanderungen in Italien“.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Skizzen,[1]) grösseren Aufgaben wie der Schilderung bewegter Strassenszenen etwa auf der Piazza Navona oder Montanara zu Rom,[2]) in Florenz[3]) oder Venedig[4]) in ihrer Fülle und Buntheit noch nicht recht gewachsen ist, würde man hinnehmen. Schlimmer ist es, dass Gaudy schliesslich doch in die feuilletonistische Manier der Zeit verfällt und dabei seinem alten Muster, Jean Paul, von dem die Modernen sich schnell frei zu machen wussten, durchaus treu bleibt. Schillernde Färbung und wechselnde Stimmung ist auch für ihn die Hauptsache. Bald als enthusiastischer, bald als ironischer oder gleichgültiger Reisender möchte er erscheinen. Die Geistreichelei ist ihm zwar nicht unbedingt aufgeprägt. Er will nicht nach Immermanns „Reisejournal“[5]) aus dem „Unbedeutenden Konsequenzen ziehen“ oder „alle Züge des italienischen Nationalcharakters in einem Brennpunkt sammeln“, wie Wienbarg es seinerseits, Flaches und Bedeutenderes durcheinander mengend, für seine holländischen Reisebilder laut anpreist.[6]) Aber eine sehr subjektive Kritik tritt doch auch bei ihm stark hervor, und die Ironie wird nicht selten zur Glosse, die gelegentlich auch mit einem unvermeidlichen Ausblick auf den „grossen Agitator“ Napoleon[7]) oder auf die modernen Einheitsbestrebungen Italiens ins beliebte politische Gebiet hinübergreift. Gleichwohl bleibt er der neuen Richtung fremd, die ohne romantische Neigung jetzt vielmehr die Grossstädte London, Paris oder das sinnenfrohe Wien aufsucht und selbst in Italien, wie es neben Heine und seinem treuen Kopisten Heinrich Laube[8]) etwa auch Gutzkow[9])

---

[1]) Vgl. z. B. „Tivoli“ XX, 101; „Einzug in Rom“ XIX, 163; „An der Küste“ XXII, 21; „Das armenische Kloster“ XXII, 156 u. a.

[2]) XXI, 29 u. XXI, 15. [3]) XIX, 91. [4]) XXII, 122.

[5]) Vgl. Immermann: „Reisejournal“ 1833; S. 110.

[6]) Wienbarg: „Holland in den Jahren 1831 u. 32“.

[7]) Vgl. „Auf dem Sully“ XXII, 29.

[8]) Laube: „Reisenovellen“ und „Französische Lustschlösser“.

[9]) Gutzkow: „Reiseeindrücke III“: „eine Reise nach Italien“; Werke: Bd. XI, 67 f., Jena 1879.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

und später Th. Mundt [1]) beweisen, sich eher in der modernen Gesellschaftssphäre heimisch fühlt.

Auch im Stil erscheint Gaudy gegenüber der neuen Schreibart unmodern. Anders als etwa der vielgewandte Heinrich Laube, der sich fast allen Einflüssen, die das moderne Feuilleton bilden halfen, Byron, Sterne und Washington Irving, den neuesten französischen Stilpointen und auch noch der alten romantischen Ironie zugänglich zeigt, folgt er im wesentlichen nur der Spur Jean Pauls.[2]) Ein Übermass von Witz wie Sentimentalität zerstört meistens die einheitliche Wirkung. Von der Leichtigkeit, die selbst der an W. Skotts schweren Perioden geschulte W. Alexis im feuilletonistischen Fahrwasser seinen „Wiener Bildern" oder den italienischen Plaudereien des „Zauberers Vergilius" [3]) zu geben wusste, spürt man hier wenig. Während die Modernen, Heine voran, von Jean Pauls Bildlichkeit und überraschendem Witz schnell das Beste aufnahmen und es frei verwandten, schleppt Gaudy noch den ganzen Prunk dieses überladenen Stils mit. Enthusiasmus und Ironie weiss er wie sein Vorbild selten zu zügeln, seiner Formlosigkeit fehlt die künstlerische Berechnung. Mit dem begeisterten Italienschwärmer des „Titan" [4]) wetteifert

---

[1]) Th. Mundt: „Italienische Zustände" Berlin 1860; von einem romantischen Italien findet sich hier bei dem rein politischen Thema keine Spur.

[2]) Den Quellen und der Entwicklung des Feuilletonstils nachzugehen, wäre eine äusserst interessante Aufgabe, die freilich nur auf Grund eines reichen Materials gelöst werden könnte. Aus drei Richtungen laufen hier die Fäden zusammen: von der Romantik, auch etwa über Kerners „Reiseschatten" und Pücklers „Tutti Frutti", von Jean Paul, von englischen und französischen Skizzen. Bei dem leicht empfänglichen Heinr. Laube kann man diese verschiedensten Einflüsse am besten studieren. — Ansätze zu einer Erforschung des Feuilletonstils finden sich meines Wissens erst für Heine, so von Max Ebert: der „Stil der Heineschen Jugendprosa" Berl. Diss. 1903.

[3]) W. Alexis: „Wiener Bilder" 1833; Der „Zauberer Vergilius" Berlin 1851.

[4]) Die warme Bewunderung für Jean Paul, dessen „grosse

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

er in schwelgerischer Bilderpracht, legt er starken empfindsamen Schmelz auf, formt er oft ungeheuerliche Satzgebäude mit langen Präsenspartizipien, vollgepfropften Zusätzen und Einschachtelungen. Wo keine Zurückhaltung diesen breiten Fluss hemmt, stört er wie etwa bei der Schilderung der florentinischen „Cascini“ [1]) oder der Strecke von „Pisa nach Florenz“ [2]) die Anschaulichkeit und erstickt in Urteilen und Reflexionen, so über die venetianische Kunst,[3]) über Giulio Romano,[4]) über die Peterskirche[5]) den einfachen Gedanken. Störend ist auch meistens der satirische Witz nach dem veralteten Schema Jean Pauls. Seine Mittel sind entlegene und ermüdend durchgeführte Vergleiche,[6]) umständliche Rezensionen,[7]) Beispiele barocker Gelehrsamkeit,[8]) Wort- und Bilderhäufungen.[9]) Er liebt Satzverschlingungen, um den Leser zu mystifizieren, überhaupt ein Spielen mit dem Leser,[10]) aber ohne Jean Pauls Be-

Brust in Staub zerfiel, ehe sie vor Wonne über das Anschauen der Alpen und Italiens erzitterte“, zeigt sich besonders XIX, 10 u. 15.

[1]) XIX, 81. [2]) XXII, 61. [3]) XXII, 147. [4]) XIX, 19.

[5]) XXI, 151. Andere Beispiele in der breiten Sentimentalität Jean Pauls bieten vor allem noch XIX, 89; XXI, 19, 83. Ein Vergleich mit Laube etwa beleuchtet am besten den Gegensatz: Laube nennt einmal, feuilletonistisch spielend, die Cypresse einen „hohen, schlank poetischen Baum, einen schönen lyrischen Vers“; Gaudy braucht in seiner Wortfülle für eine ähnliche Schilderung der Pinie fast eine Seite; vgl. XXI, 60 f.

[6]) z. B. XIX, 116, wo der Kellner des Wirtshauses zum „Roten Kreuz“ als Maltheser erscheint und der Streit mit ihm als regelrechter Kampf ermüdend durchgeführt wird; vgl. ferner XX, 87; XXI, 140.

[7]) Vgl. „Neptun und Asinelli“ XIX, 62.

[8]) XIX, 116, 118, 137; XXI, 81, 115, 117 u. a.

[9]) z. B. XXI, 70/71 die Satire über „Personalschilderungen“; ferner Bilderhäufungen etwa: XIX, 119; XXII, 76; gesuchte Vergleiche: XXII, 79/80; XXI, 9 f.

[10]) z. B. XXI, 112, wo er nach einem langen satirischen Einschlag die Periode in Jean Pauls beliebter Art noch einmal beginnt, um „dem Leser wieder auf die Sprünge zu helfen“; vgl. ferner XIX, 140 den guten Rat für den Leser, den Abschnitt auszuschneiden; XX, 40 den Exkurs über die Qualen der Reiseskribenten u. a.

Digitized by Google · Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

baglichkeit oder Heines gewandte Koketterie, er schwelgt in breiten Auslassungen über seinen eigenen „prickelnden, ungeduldig zuckenden, kitzelnden, kneifenden Satyr".[1]) Das Witzeln auf jeden Fall ist ihm verhängnisvoll geworden, auch wo er sich von Heine aus den alten Gleisen zu dem aktuellen Witz des Feuilletons fortziehen lässt. Die Peterskirche etwa bald als eine „von Felsen getürmte Papstmütze", bald als „funkelnden Riesenpilz", bald gar als den „Rotschild der Kirchen" erscheinen zu sehen oder von dem „bronzenen Wahnsinn" des Berninischen Hauptaltars zu hören, stört in gleichem Masse. Ein paar treffsichere Vergleiche können den ungünstigen Gesamteindruck nicht mildern.[2]) Auch für ein plötzliches Umspringen zur Ironie, wie er es im „Belvedere des Vatikan" versucht, oder für eine gleichmässig durchgeführte ironische Beleuchtung bei Skizzen wie Carpi, Livorno, Pisa fehlt es noch an Takt und Gelenkigkeit.[3]) So heben sich von allen diesen Stücken nur zwei bedeutender heraus, das Capriccio „Auf dem Sully", in dem humoristische Laune, Begeisterung für Napoleon auf Elba, graziöse Pikanterie unter leiser Anlehnung an Heine sich glücklich mischen,[4]) und die ernstere

---

[1]) z. B. XX, 90; XXI, 140 u. a. Eine direkte Einwirkung aus Jean Pauls: „Reise des Rektors Fälbel" findet sich XIX, 106 f.

[2]) Das Hauptmittel des Feuilletonwitzes, „entfernte Gegenstände zu kopulieren", wie Jean Paul es ausdrückt, ist bei Gaudy noch wenig entwickelt und so ergeben sich viele Gesuchtheiten: XXI, 29, 37, 137; XXX, 109; ferner platte Wortspiele: XIX, 72; XX, 145 und misslungene Proben des grammatischen Witzes: „Im anatomischen Theater wurden keine Leichen durch Mediziner, im dramatischen keine Dichter durch Schauspieler zerfetzt" XIX, 71. Die treffenden Vergleiche sind diesen Auswüchsen gegenüber noch sehr in der Minderzahl.

[3]) Einzelne sichere Momentbilder treten freilich auch hier hervor, so bei „Carpi" die Schilderung der Leutnantsgruppe und der Regenstimmung im Wirtshaus: XIX, 36. 38, bei „Rom" die Vergleichung der alten Stadt mit einer „sehr vornehmen, sehr alten und altadeligen Dame" XXI, 68.

[4]) Entfernte Anklänge an Heine finden sich in der einleitenden Stimmungsmalerei, bei der Schilderung der Seekrankheit und viel-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Betrachtung im „Coliseo“, die, zwar auch nicht ohne Heineschen Einklang, das heidnische und christliche Rom in lebhaftem Bilde gegenüberzustellen weiss.[1]) Diese Proben bezeugen aber schliesslich doch auch, dass nicht ein Mangel an Befähigung, sondern nur an strenger künstlerischer Erziehung die Schwächen seiner ersten feuilletonistischen Darstellung im „Römerzug“ verschuldet hat. Sie reihen sich den vielen Einzelszenen an, die wir wegen ihrer sicheren Zeichnung und malerischen Belebtheit mit Recht rühmen und als Gaudys eigenste Art hinstellen konnten. Auch die Sprache ist hier, durch keine falsche Manier gestört, kurz, knapp und klar.

Eine Weiterentwicklung in dieser Richtung zeigen die Skizzen seiner zweiten Fahrt im Jahre 1838/39, die „Portogallen“, die nach einem kurzen Rückblick auf die französische Schweiz Bilder aus Rom, Capri, Neapel und vor allem aus Sizilien in ruhigem, anschaulichem Stil festzuhalten suchen.[2]) Sie lassen den Fortschritt erkennen, obwohl sie nur in der Form rasch abgefasster Korrespondenzen für die Cottaschen Journale überliefert sind und die letzte künstlerische Rundung nicht mehr erhalten haben.[3]) Auch hier ist Gaudys Geschick zu beklagen, das

---

leicht auch bei der Erwähnung Bonapartes, die aber von Heines berühmter Darstellung Napoleons auf dem Schlachtfeld von Marengo, der Laube für die Schlacht bei Montebello folgt, unbeeinflusst ist.

[1]) XX, 60; Heines Skizze im „Amphitheater zu Verona“ (III, 262/63) hat hier in Bildern und Reflexionen nachgewirkt, doch ohne Gaudys Eigentümlichkeit zu unterdrücken. Um eine direkte Kopie, wie oft bei Laube, handelt es sich auch an anderen Stellen hier nie. Ein Vergleich etwa zwischen Gaudys Schilderung eines sonnigen Apriltages XIX, 9 mit der Heines (Harzreise III, 76) von dem ersten Maitag in der Stadt zeigt im realistischen Genrestil schon viel eher ein verwandtes Können.

[2]) Vgl. etwa die Landschafts- und Volksbilder im „Markt von Grotta-ferrata“ VI, 58—61, die Schilderung von Salerno V, 38 f., von der Überfahrt nach Sizilien u. a.

[3]) Sie sind, wie sich aus Gaudys Tagebuch belegen lässt, in schneller Folge für Cottas „Allgemeine Zeitung“ und das „Ausland“ geschrieben.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ihn nicht zu völliger Reife kommen liess. Von seinen weiteren Reiseplänen für Griechenland und Algier hätte sich nach diesen Vorlagen noch eine schöne Ausbeute an sicher ausgeführten Volks- und Landschaftsbildern erwarten lassen.

II, 1.

Pläne und Splitter und höchstens Ansätze zu grösseren Erwartungen bieten auch die anderen Früchte seiner italienischen Reisen, der „Schneidergeselle“ und die „Venetianischen Novellen“ nicht ausgenommen. Ein Aufsteigen von ihrer leichten Art zu tieferer Gestaltung deutet eine Novelle italienischen Kolorits aus dem Nachlass an, „Der Stumme“, und lässt der Plan eines historischen Romans, der die Eroberung Roms unter Georg Frundsberg behandeln sollte, vermuten.[1]

Auch seine Lyrik hätte sich hier noch wesentlich bereichern können. Bilder aus dem römischen Volksleben waren in einem grösseren Cyklus „Elegien aus Rom“ geplant.[2] Und nach den Proben, die schon der „Römerzug“ etwa mit der tanzenden Gruppe in der Vigne,[3] mit den munteren Wasserträgerinnen von Genzano,[4] dem weinseligen Mönchlein zu San Onofrio[5] oder dem derben Wirt auf dem Monte Testaccio[6] gibt, hätte er in seinem einfachen Genre, durch malerische Szenerie wie melodischen Fluss belebt, zwar nicht mit Platens hohem Schwung, aber mit W. Müller oder Waiblinger in Wettbewerb treten dürfen.

Winkte hier doch mit seiner musikalischen Grazie das Vorbild des italienischen Volksliedes, das Gaudy, wie Kopisch in seinen „Agrumi“, auf romantischen Spuren in einzelnen Proben sammelt, überträgt, nachbildet[7] und auch schon mit Glück auf seine eigene Erfindung wirken

[1]) Vgl. Werke: Einl. LVIII.

[2]) Im Tagebuch findet sich der Plan mit kurzem Entwurf.

[3]) XX, 127. [4]) XXI, 100. [5]) XX, 27. [6]) XXI, 143. [7]) Werke XXIV, 127 f.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

lässt.[1]) Auch sein epischer Vers gewinnt an Fülle. Zwar haftet etwa noch seinem „Zug des Todes“[2]) nach dem auch von Wackenroder gepriesenen Piero Cosimo[3]) aus den „Portogallen“ von 1839 wie ähnlichen Darstellungen aus dem „Römerzug“[4]) die Rhetorik der „Kaiserlieder“ an. Aber bei wechselndem Versmass gelingt ihm zu gleicher Zeit etwa in den klangvollen Terzinen seines „Wartturms“[5]) oder in dem sehnsüchtigen Gedicht „Erinnerung“[6]) schon eine reife epische Schilderung. In der tief empfundenen Klage auf „Chamissos Tod“, den er unvorbereitet in Italien erfuhr, erreicht sie ihren Höhepunkt. In erhabenem Bilde steigt die Landschaft Neapels vor unsern Blicken auf. Hier ist nichts mehr von äusserlichem rhetorischem Bildwerk, in ruhiger Bewegung entwickelt sich Zug um Zug einer grossen Szenerie.[7]) Dieselbe Vertiefung auch im Gefühl, die diesen Nachruf für Chamisso vielleicht noch gehaltvoller als den vielgerühmten Dingelstedts erscheinen lässt, werden wir noch in einigen anderen Proben seiner späteren Lyrik kennen lernen.

Reich ist auch hier die Nachlese nicht. Den leicht

---

[1]) Vgl. etwa: E la chitarra non suona piu XXII, 31. Weniger glückt ihm die knappe realistische Improvisation der italienischen Volkslyrik, in der auch Kopisch sich vielfach versuchte. Vgl. „Tivoleser Ständchen“ XX, 117 oder „Serenade“ XXI, 49.

[2]) XI, 57.

[3]) Wackenroder („Herzensergiessungen ...“ 1797, S. 141): „Von den Seltsamkeiten des alten Malers Piero di Cosimo aus der Florentinischen Schule“.

[4]) z. B. „Das Forum“ XIX, 171; das „Gewitter“ XXI, 128.

[5]) II, 25. [6]) XXIII, 24.

[7]) Vgl. (XXIII, 51):

Tief schlummerte der Golf: er glich der Schale
Des purpurdunklen Weins voll bis zum Rand,
Und wie Demanten blitzte am Pokale
Der dichtverwebten Städte schimmernd Band.
Als ob das Opfer wieder sich bereite,
Und nur gewärtig sei des Priesters Ruf,
Stand auch dem Becher der Altar zur Seite,
Der ewig rauchumhüllte — der Vesuv.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Empfänglichen, der sich zudem oft mit raschen Entwürfen begnügte, hemmen zuviel fremde Einflüsse, bevor er seine volle Selbständigkeit gewinnt.

II, 2.

Auch seine Novellistik bestätigt es. Obwohl zeitlich auf kaum zehn Jahre zusammengerückt, ist es doch ein vielverschlungener Pfad, der von den ersten Schulmeistergeschichten im behaglichen Jean Paul-Ton bis zu den letzten schwäbischen Novellen im alten Chronikenstil führt. Dazwischen liegen vor allem „Der Schneidergeselle" und die „Venetianischen Novellen". Beide zeigen spielerigen Witz und eine romantische Technik, die aber neu und eigentümlich ins Realistische übertragen wird.

Der „Schneidergeselle" ist in erster Linie Eichendorff verpflichtet, der Heine und Jean Paul aus ihrer Führerrolle verdrängt.

Das Taugenichtsmotiv hat auf Gaudy so stark gewirkt, dass er es dreimal anschlägt und verschieden variiert. Ausser in dem mit dem „Römerzug" 1836 erschienenen „Tagebuch eines wandernden Schneidergesellen" [1]) noch in einer Vorstudie, dem „Verlorenen Sohn",[2]) und in einem Nachspiel, der 1837 veröffentlichten „Schülerliebe".[3])

Dort ist der „verlaufene Taugenichts" ein dreizehnjähriger Ausreisser, den es von dem trockenen Schulatlas nach „Italia" und ins Affenland zieht, hier ein wegen einer Liebschaft relegierter Portenser Primaner. Sehr viele Züge sind von Eichendorff übernommen, namentlich im ersten Stück. Da kehrt der „Einnehmer" wieder, freilich als strenger, altgedienter Soldat, wird der betresste „vornehme" Portier zum gleichfalls bewundernd angestaunten herzoglichen Diener, lockt das Leben auf der Landstrasse, winkt als Ziel die „grosse Stadt", findet sich ein unverhofftes Glück, dann Liebe, Verrat und endlich eine schnelle, unvermutete Heimkehr. Wer streng urteilt, könnte hier fast

[1]) II, 35. [2]) III, 137. [3]) XVIII, 37.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

von Plagiat reden, bei genauerem Zusehen aber erscheint es eher als lustige Parodie. Denn alles Romantische ist absichtlich ins Nüchterne herabgestimmt und so vielmehr das Los eines „Peters in der Fremde“ gegeben, der nach kurzer Glanzzeit, als herzoglicher Küchenjunge und Statist beim Theater mit manchen Püffen traktiert, froh ist, wieder still zu Hause einschlüpfen zu können. Mit der neuen Stilart hat der gewandte Aneigner auch wieder seine Selbständigkeit gesichert und in manchem flott hingetuschten realistischen Bildchen seine leichte Hand selbst bei dieser sonst belanglosen Kleinigkeit bewährt.

Ähnlich steht es mit der schon weiter ausgeführten „Schülerliebe“. Mancherlei ist auch hier von dem romantischen Vorbild sorglos geborgt. Der Schüler findet besonders nach vielen Fährlichkeiten als Kornschreiber ebenfalls sein Taugenichtsglück in einem eigenen Häuschen und in einer Vereinigung mit seiner Jugendliebe. Aber diese „Minna Grassmeier“ in ihrem weissen Kleid mit rosa Gürtel und in ihrer Rundlichkeit parodiert andererseits wieder die „hohe, gnädige Frau“ Eichendorffs und auch sonst herrscht in Glück und Unglück dieses „Taugenichts“ nur barste Wirklichkeit. So für die Primanerzeit in Pforta, wo Gaudy seine eigenen Erfahrungen verwerten konnte, so vor allem für die weiteren Schicksale des kleinen Tambours der grossen Armee Napoleons. Dieser zweite Teil ist weitaus der beste. Die Schilderungen der Schulzeit, die auch heute noch unter der Jugend ein dankbares Publikum finden, werden trotz einiger munterer Einzelzüge wieder in Jean Pauls Art durch einen breiten Zitatenschwall aus Horaz und Vergil und durch ein zu unvermitteltes Gegeneinander von gefühlvoller Schillerschwärmerei und trockenem Realismus unleidlich.

Ganz anders dagegen wirken die Bilder des französischen Lagerlebens, in das der vertriebene Schüler nach der Schlacht bei Jena hineingerät, der Marsch- und Schlachtszenen, die er namentlich in Polen mitmacht. Hier ist gleich den Grenadierskizzen der „Kaiserlieder“ alles

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

lebendige Anschauung; von der Marketenderin Catin, einer gut französierten Gustel von Blasewitz, dem beliebten Tambourmajor im Stil von Heines „Le Grand“, den Grenadieren, dem beweglichen Diable à quatre oder dem finster schweigsamen und in Hoffmannscher Weise grausig anmutenden Sergeant-Major La Terreur, dem früheren exécuteur des arrêts criminal, bis zum „kleinen Korporal“ und grossen Kaiser, der durch sein blosses Erscheinen Mut und Zug in die gelockerten Reihen bringt. Der neue Ton in diesen Kriegsbildern aber liegt in dem Verzicht auf alles Heroische. Mit der eigenen Ruhe des früheren Militärs, der, wie es Fontane einmal treffend ausdrückt, aus „sogenannten Bravourangelegenheiten“ nicht sonderlich viel macht, lässt auch Gaudy vor der Schlacht die verteilten Rumrationen eine grössere Wirkung tun als die „übrigens schön stilisierte Proklamation“, schildert er im Gefecht trefflich das wirre, scheinbar fast kopflose Durcheinander, begleitet er seinen kleinen Tambour durch alle Grade der Angst und Bänglichkeit, bis er ihn hinter der Kampflinie Deckung suchen und sich verstohlen vom Schlachtfelde fortschleichen lässt. In den Grundzügen hat Gaudy damit die Kunst realistischer Kriegsschilderung vorweggenommen, wie sie dann erst in Fontanes „Vor dem Sturm“ mit bewusster Tendenz ausgebildet wurde.

Man hätte wünschen mögen, dass schon der Dichter der „Kaiserlieder“ und Verfasser der ersten Militärhumoresken sich auf diesem Gebiete weiter versucht und in bunten Genreskizzen die grosse Napoleonische Kriegsepoche aufgefasst hätte,[1]) für die Arnim[2]) wie Tieck vergeblich einen Moscherosch herbeiwünschten. So ist es bei ihm nur eine wenig beachtete Episode geblieben.

---

[1]) Eine gelegentliche Spur findet sich noch in dem knappen Bericht: „Aus dem Tagebuch eines hessischen Jägers“; XXIII, 149.

[2]) Vgl. besonders Arnims Skizze im „Wintergarten“: „Der Krieg“ (Philander unter den streifenden Soldaten und Zigeunern im dreissigjährigen Kriege).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bekannt und wirklich populär ist in diesem Stil mit Recht allein sein „Schneidergeselle“ geworden. Auch in der Literatur verdient er einen bestimmteren Platz. Er findet ihn in der langen Reihe jener lustigen Reiseromane, die von Christian Reuters Schelmuffsky bis hin zu Stindes „Familie Buchholz“ führen.[1]) Um eine neue Figur, den reisenden Handwerksburschen, hat er sie bereichert. Das Schneiderlein des Volkswitzes ist zu literarischem Ansehen gebracht. Andere Elemente sorgen zugleich für eine genauere Zeitfarbe. Der Schneider ist Berliner, und er ist Politiker der dreissiger Jahre. Aber trotz solchem Realismus, der ihn weit von dem romantischen „Taugenichts“ entfernt, kommt doch auch eine frische Wanderlust voll zum Ausdruck. So sind diese leichten Blätter auch ein lustiges Bekenntnis froher Reiseromantik. Und gerade hierin ist der erste Keim des launigen Werkchens zu suchen. Es ist in den Grundzügen eine Satire gegen das 1835 erschienene platte Buch des öden Philisters Nicolai, der, ergrimmt auf Goethe, den „Titandichter“ Jean Paul und die „romantische Nebelschwebelperiode“, „Italien, wie es wirklich ist“[2]) schildern wollte, aber nur von Kämpfen mit Kutschern, Bettlern und Flöhen zu berichten und die flachsten Urteile aufzubringen wusste. Wider dieses seichte Banausentum führt Gaudy seinen satirischen Hieb wie einst die Romantiker. Dass auch sein Gegner zufällig Nicolai heisst, verstärkt die Ähnlichkeit des Angriffs, wie der lebhafte Zuspruch, den dieses Machwerk trotz scharfer Abwehr von Gutzkow und W. Menzel allgemein fand, ihn rechtfertigt.[3])

[3]) Vgl. dazu: R. M. Meyer: „Die Ahnen der Familie Buchholz“ (Nation 1891).

[1]) Gustav Nicolai (Kgl. Preussischer Divisions-Auditeur): „Italien, wie es wirklich ist“. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage; Leipzig 1835.

[2]) Das Buch fand viele Gegenschriften und Proteste, so auch gelegentlich von Gutzkow und von Wolfgang Menzel in seiner italienischen Reiseschilderung vom Jahre 1835, aber auch als Zeichen der Zeit mannigfachen Beifall in lobenden Rezensionen, die

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gewandt ist die Persiflage durchgeführt von der ersten bewundernden Begegnung des Schneiders mit dem vornehmen Reisenden, der in seinem Carbonaromantel recht „patzig und heroisch" aussah,[1]) bis zu seiner endlichen Empörung über den „privatisierenden Partikulier", der „durch alle Städte kutschiert, bloss um Menschen und Himmel und ehrliche Flöhe schlecht zu machen". Das Motiv des breitspurigen Bramarbas klingt leicht in neuer Wendung an. Schelmuffsky und sein „Bruder Graf" finden in diesem scheinbar „inkognito reisenden Fürsten" eine entfernte Verwandtschaft. Gleichwohl ist es gut berechnet, dass diese Parodie nur auf eine Episode beschränkt geblieben und der „Schneidergeselle" durchaus eine selbständige Figur mit eigenen Erlebnissen und Schicksalen geworden ist.

Den lustigen Grundton bildet die naive Auffassung Italiens. In der drastischen Aufnahme der fremden Verhältnisse liegt der humoristische Kern. Durch Eichendorffs „Taugenichts" war schon manches gegeben: die sorglose Reise ins Blaue, die rasche Fahrt mit Extrapost als blinder Passagier, die komische Verwunderung über die kuriosen Sitten und Benennungen, die die Dinge „hierzulande" haben,[2])

Nicolai im „Anhang" wohlgefällig abdruckt. — Noch im Jahre 1839 sah sich ein gewisser A. G. Eberhard veranlasst, in der Gegenschrift: „Italien, wie es mir erschienen ist" Nicolai ausführlich zu widerlegen.

[1]) Geschickt weiss Gaudy für diese Darstellung das Titelbild und Nicolais eigene Schilderung von sich und seinen Begleitern zu benutzen.

[2]) Vgl. dazu etwa Eichendorff (Werke 1842) IV, 45: „Wälschland, das sie dort Lombardei nennen"; und Gaudy (II, 50): „himmelhohe, nachtschwarze Bäume, hierzulande Cypressen genannt". Auch bei der Unterhaltung mit dem langen Spiridion (II, 72), dessen „Worte aus ziemlicher Entfernung wohl wie schlechtes Deutsch klingen mochten", scheint der Discours des „Taugenichts" mit den lumpigen Italienern und dem deutschredenden Spion nachgewirkt zu haben, doch ist die Anregung Eichendorffs auch hier wie sonst (z. B. II, 52, 55, 88, 108) aus eigenen Mitteln reich vermehrt.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

in Rom eine konfuse Kunstbetätigung,[1]) endlich eine Liebschaft mit allerlei Verwicklungen und die Abwendung von dem „falschen“ Italien. Man darf darum doch nicht von einer Nachahmung sprechen. Die angeschlagenen Motive werden vielmehr frei und selbständig ausgesponnen. Es ist ein leichtes Spiel mit diesen Anregungen, die besonders durch genaue realistische Züge aus dem Handwerkerleben eine neue Färbung erhalten. Der „Schneidergeselle“ weiss wenig von dem Märchen- und Schlaraffenleben des „Taugenichts“, von dem Mondschein und Springbrunnrauschen, er kennt das trübselige Wandern auf der neugepflasterten Chaussee an „maussaden“ Regentagen, das Nachtlager auf den „impertinent harten Kirchenschwellen“, die „echt polnische Wirtschaft“ der italienischen Spelunken. Aber in froher Laune tanzt er andererseits „fideliter“ den Weg entlang gleich dem ergötzlichen Schneiderlein in Heines Harzreise, führt ein Leben wie die „jungen Frühlingsgötter“[2]) und singt auch ein Lied, natürlich das „Neueste vom Jahr“, wie es etwa bei Hackländer die Soldaten auf dem Marsche anstimmen.[3])

Auch das Berliner Element bringt schliesslich mit seiner Mundfertigkeit und selbstgefälligen Überlegenheit, seinem Bildungsdünkel und seiner vornehmen Sprechweise manchen neuen Zug. Der Berliner vor den Märztagen, wie ihn anders als Glassbrenner etwa Hauff im „Bild des Kaisers“ und noch Gerhard Hauptmann stilgerecht in einer Episode der „Weber“ zeichnet, wird mit allerlei politischen Anspielungen auf Höflings- und Titelsucht und

---

[1]) Vgl. des Schneiders Kunstgespräche mit dem Maler Barbarossa (II, 124), die zu der Modellszene und dem Missverständnis mit Leonardo und Guido Reni im „Taugenichts“ ein gewisses Pendant bilden.

[2]) Er trägt jenes wohl zum Gassenhauer umgemodelte Goethesche Lied vor, das etwa auch G. Keller im „Sinngedicht“ den lustigen Schuhmacher nach jenen „älteren auf Löschpapier gedruckten Liederbüchlein für Handwerker“ singen lässt.

[3]) Vgl. Hackländer: „Bilder aus dem Soldatenleben im Frieden“; Stuttgart 1841.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

andererseits auf das wortreiche Demagogentum des Hambacher Festes leicht porträtiert. Alle diese Züge aber fügen sich zwanglos zu einem einheitlichen Gesamtbilde. Der muntere Schneider bleibt immer im Vordergrund bis in die köstliche Liebesgeschichte zum Schluss, wo denn echt volkstümlich der lustigen Laune auch etwas barocke Wehmut beigemischt wird. Eine charakteristische Sprache und ein Witz, der nicht mehr in entlegenen Vergleichen und Gleichnissen, sondern in der humoristischen Ausdrucksweise und Situation ruht,[1]) unterstützen die glückliche Wirkung, die das heitere Stücklein trotz mancher dünnen Stellen auch heute noch hat.[2])

II, 3.

Von den übrigen novellistischen Proben vor den „Venetianischen Novellen", namentlich von den satirisch-humoristischen, bleibt wenig zu sagen. Den Andrieux' Lustspiel: „Molière et ses amis" nacherzählten „Lebensüberdrüssigen"[3]) fehlt die zwingende Stimmung, der „junge Autor"[4]) bringt nur einen frühen Versuch literarischer

---

[1]) Besonders glücklich sind hier Redensarten und Vergleiche aus der Handwerker-, speziell aus der Schneidersprache, aus dem Volksmund und aus der Berliner Sphäre mit ihren „vornehmen Fremdwörtern" verwandt. Vgl. etwa Ausdrücke wie: „Air", „Generosität", „inklinieren", „encouragieren" neben Kernworten wie: „Dreihärigkeit", „meisseldrätig", „glupsch" u. a., dazu kommen volkstümliche Sprichwörter und Zitate etwa aus Angelys beliebten Berliner Possen II, 110; II, 75, 136, 139.

[2]) Auch Paul Heyse weiss in freundlicher Beurteilung der Eigenart des „Schneidergesellen" gerecht zu werden. (Vgl. Heyse-Laistner: „Neuer deutscher Novellenschatz" No. 7.)

[3]) XVI, 94. Die „Novelette" erschien zuerst 1836 mit dem „Schneidergesellen" wohl mehr als füllende Zugabe.

[4]) XII, 145; von Gaudy selbst ist der „junge Autor" nie veröffentlicht worden. Seinem Stil nach ist er mit den von Jean Paul und E. T. A. Hoffmann beeinflussten „Nachrichten von den allerneusten Schicksalen des Hundes Berganza" XII, 6 in die Frühzeit zu setzen.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Persiflage in Jean Pauls Manier, und der „Moderne Paris“ [1]) scheitert an dem Übermass von Unwahrscheinlichkeiten und der viel zu deutlichen Satire. Der blasierten Jugend aus Heines Zeit und vor allem dem hohlen Gesellschaftsadel gilt der Spott.

Umfassender und mit mehr Ernst nimmt eine andere Novellengruppe das hier gestreifte Adelsproblem auf. Allerdings fehlt auch hier die breitere Grundlage Arnims oder Eichendorffs wie die tiefere Reflexion Heines oder Immermanns. Nur ein Motiv, die Liebe zwischen Adligen und Bürgerlichen, klingt empfindsam an und wird von dem liberalen Adligen, dem A. Grün der rechte Mann, die hocharistokratische Gräfin Ida Hahn-Hahn ein Spott ist,[2]) in bürgerlichem Sinne gelöst. Die tüchtige Gesinnung muss dabei freilich für manchen künstlerischen Mangel entschädigen. Denn die volle Sentimentalität in der Behandlung verstärkt nur die rührselige Stoffwahl, die etwa in der „Bairischen Kellnerin“ [3]) zwischen einem norddeutschen Grafen und einem schlichten Mädchen, seiner lange gesuchten bürgerlichen Muhme, in der „Ludwiga“ zwischen einer jungen Adligen und ihrem armen Pflegebruder Verbindungen knüpft, oder im „Jahrestag“ [4]) gar die unglückliche Jugendliebe des „edlen“ Kosciuzko [5]) heraufbeschwört. Das sind nach Ton, Stil und Stimmung und auch in der gesuchten Motivierung Spuren einer vergessenen Zeit, für Gaudy wieder Nachklänge Jean Pauls.

In der Novelle „Ludwiga“ [6]) werden sie besonders deutlich. Die Liane des „Titan“ hat hier der leidenden Gräfin Wesen und Namen, der jungen Titelheldin mancherlei

[1]) Vgl. Novellen und Skizzen, Berlin 1839, jetzt Werke: VIII, 87.

[2]) Vgl. das Gedicht: „An Ida Gräfin Hahn-Hahn“ I, 83.

[3]) IX, 89. [4]) XXIII, 107.

[5]) Als Quelle diente die Biographie Kosciuzkos von Falkenstein, 2. Aufl. Leipzig 1834, die auch Holtei für seinen „alten Feldherrn“ benutzte. Vgl. dazu: R. F. Arnold: Tadeus Kosciuzko in der deutschen Literatur, Berlin 1898.

[6]) „Ludwiga“ erschien zuerst in „Novellen und Skizzen“, Berlin 1839, jetzt steht die Erzählung XII, 43.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Züge gegeben. Ihre gelegentliche Kostümierung als männliche Jägerin in Eichendorffs Art bringt auch romantische Einschläge, die sich in feineren Stimmungen romantischer Waldeinsamkeit äussern und in Darstellungen der alten Stammschlösser und ihrer Herren eine historische Grundlage suchen. An Arnims „Landhausleben“ und Eichendorffs „Adelsleben im 18. Jahrhundert“ wird man hier erinnert. Den strengen Aristokraten des 18. Jahrhunderts, den „vornehm Isolierten“ Eichendorffs, die Gruppe der Landjunker, den typischen Betteledelmann, den „Krippenreiter“, schildert Gaudy wie Eichendorff, doch weniger mit teilnehmendem Humor als mit scharfer Satire. Sie trifft vor allem wie schon im „Modernen Paris“ die Vertreter der neuen Zeit, die die „Adelsarroganz des achtzehnten Jahrhunderts mit der herzlosen Ichsucht des neunzehnten verschmelzen“. Zwischen ihnen und dem bürgerlichen Maler, dem Schutzbefohlenen der jungen Gräfin Ludwiga, kommt es zu einem scharfen Konflikt, der aber in zu äusserlichem Effekt und zu empfindsam endet. Man vermisst eine innere Verbindung aller dieser Züge und damit die einheitliche Wirkung. Intim belebt ist schliesslich nur die Gestalt des alten Kammerdieners. In seiner ängstlichen Gebücktheit und feierlichen Gemessenheit und in der grauen Einförmigkeit seines Daseins ist er eine schöne Studie liebevoller Kleinmalerei. Auch in den andern Novellen zeigen Einzelzüge den Künstler, für den „Jahrestag“ die Schilderung des polnischen Starosten in seiner Mischung von Courtoisie und Roheit, dazu die Fluchtszene in lebendig flackernden Farben, für die „Bairische Kellnerin“ einige Bilder aus dem alten München.

III.

Eigenartiger und reicher entwickelt erscheinen die „Venetianischen Novellen“ vom Jahre 1838.[1]) Sie haben mit dem „Schneidergesellen“ Gaudys Namen bis heute

[1]) Werke XIII—XV.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

erhalten. In einer Geschichte der romantischen Novelle dürfen sie nicht unerwähnt bleiben. Sie knüpfen an die alte Novelle durch eine Art von Rahmenerzählung in der Form und auch in den Motiven an, folgen Tiecks theoretischen Anregungen und neben Eichendorffs besonders E. T. A. Hoffmanns praktischem Vorbild.[1]) Von der weiteren Nachwirkung dieser romantischen Muster über Eduard Bülows Novellenbuch,[2]) über Rumohr,[3]) Kopisch[4]) und W. Alexis hin geben sie ein eigenes Zeugnis. Mit Gaudys italienischen Skizzen stehen diese Novellen in engstem Zusammenhang. Nach seiner ersten Reise sind sie grösstenteils rasch niedergeschrieben worden, um „die Sehnsucht nach dem gelobten Lande in Schlaf zu lullen".[5]) Glanz und Schimmer der italienischen Landschaft und die heitere Lebendigkeit des Volkslebens sind auch ihr bester Teil.

Venedigs verfallene Pracht und das bunte Volksgewühl seiner Märkte bieten ihnen Hintergrund und Staffage; der Rhapsode des Markusplatzes und der Riva degli Schiavoni,

---

[1]) Tiecks weitgehenden Einfluss auf die Novelle der Romantik beleuchtet Minor in den „Akademischen Blättern" 1884. Auf Gaudy hat Tieck weniger direkt als durch die Vermittelung E. T. A. Hoffmanns gewirkt.

[2]) Eduard von Bülow: „Novellenbuch" 1. Teil 1834; ein wertvolles Vorwort Tiecks, das die gesamte Novellenliteratur rasch mustert, leitet die Sammlung ein.

[3]) Wie Rumohr bei seinen Kunstforschungen romantische Anregungen weiterführte und historisch fundierte, tat er es auch in seiner Beschäftigung mit der älteren Novelle. So suchte er nach Tiecks Vorgang mit seinen „Italienischen Novellen" 1823 zu belegen, wie die alte Novelle „Zeit und Umgebung" und wahre Begebenheiten getreu wiederspiegelt, um dann in den „Novellen" 1833—35 noch eingehender das Prinzip der alten Novelle ebenfalls im Sinne Tiecks mit Betonung des Didaktischen zu entwickeln.

[4]) Von Kopisch vgl. in dieser Richtung besonders das „Carnevalsfest auf Ischia"; Werke, Berlin 1856: V, 1.

[5]) Während des zweiten italienischen Aufenthalts im Jahre 1838/39 kamen nach den Notizen im Tagebuch noch hinzu: „Liebeszauber"; „Calabresische Feindschaft"; „Die Calvi"; „Schloss Pizzighetone", doch finden sich zwischen diesen und den Stücken der ersten Gruppe keine Stilunterschiede.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

den auch Goethes Meistergriffel lustig skizziert, wird ihr Erzähler. Mit dieser Szenerie und diesem Interpreten waren die besten Vorbindungen zu einer echt romantischen Novelle gegeben. Und Gaudy versucht auch, alle ihre Töne zu mischen. Er will mit Tieck und Hoffmann „phantastisch und bizarr, leicht witzig und geschwätzig, tragisch wie komisch, tiefsinnig und neckisch“ [1]) sein. Schon die Stoffe sollen einen bunten Wechsel bringen. Drei Gruppen treten besonders hervor: das Märchen, die „erstaunenswürdige neueste Begebenheit“, die ältere Novelle. Es sind die festen Themen der alten Novellensammlungen. So stellen auch die Motive von den verschiedensten Seiten sich ein: von Cervantes und Boccaccio, Straparola und Basile, aus dem orientalischen Märchen und dem spanischen Schelmenroman, aus alten historischen Anekdoten oder wundersamen Chroniken wie Happels Relationes Curiosae. In jedem einzelnen Fall hier die Quelle nachzuweisen, wäre ein zweckloses Bemühen.[2]) In einem frei mischenden Spiel mit den überkommenen Zügen sucht Gaudy gerade seine Eigenart. Das „Tüpfelchen auf dem J von eigener Invention“ wird dabei freilich meist zur Hauptsache. Die schlichte naive Art der Quellen wird nach romantischem Brauch einer subjektiven ironischen Zersetzung geopfert.

So bieten von seinen Märchenstoffen die Novellen „Canaletta“, „Antonello der Gondolier“ und „der Schatzgräber“ nur Proben für das satirische Märchen, wie es Tieck, E. T. A. Hoffmann und Brentano in Mode brachten

---

[1]) Vgl. Tiecks „Schriften“ XI, 84 f.

[2]) Gaudy selbst deutet nur ganz allgemein auf seine Quellen hin, wenn er den Volkserzähler seine Stoffe bald „alten Chroniken“ entlehnen lässt, bald „einer jener Novellen, welche so alt wie die Welt sind, und von Zeit zu Zeit, von Volk zu Volk wanderten“. So fingiert er auch Quellen nach volkstümlicher Art, eine „neapolitanische Chronik“ etwa für den „Liebeszauber“, die „Erzählung eines Vetturin“ für die „Villa Tornaquinzi“ und sogar mit genauer Angabe den „Bericht eines Gärtners des Fürsten Chigi“ für die „Braut von Ariccia“. In Wirklichkeit wird überall die Mischung und Umformung älterer Novellenmotive deutlich.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

und selbst Andersen zuerst noch übte. Eine heiter phantastische Laune, die mit dem Wundersamen und Zauberhaften spöttisch umspringt, politische Glossen einklingen lässt und die alten Märchentypen modern umbildet, gibt den Grundton. In Canaletta, der zierlichen kleinen Meerfee nach Art der Mab, in dem stupiden ungarischen Soldaten, einem andern Märchentöffel, in dem weinseligen Gondolier und vor allem in dem verschlafenen Fischerburschen Masetto, einem zweiten „Hans im Glück", gelingen ihm denn auch aus Venedigs besonderem Milieu heraus einige neue wirksame Figuren. Szenerie und Staffage des niederen Genres, die Schifferkneipe und ihr handfester Wirt, das gefährliche Gaunerquartier mit seinen Lockungen, der ehrliche Fischer im Hafen und seine keifende Alte, das lärmende Treiben der italienischen Gasse sind unserem Dichter vertraut. Hier gewinnen die übernommenen Motive eigenes Leben.

Doch die leichte Behandlung hindert einen tieferen Eindruck. Wirksame Züge werden vielfach abgeschwächt. „Antonello der Gondolier" gibt ein besonderes Beispiel dafür. Dem altindischen, von Goethe erschöpften Märchenmotiv der Vertauschung zweier abgeschlagener Köpfe ist hier das spielerige Abtun schädlich gewesen. Bei grösserer Spannung hätte dann auch die in Hoffmanns Art zwischen einem wahren Erlebnis und dem phantastischen Traum eines Weinseligen schwankende Lösung mehr Bedeutung gehabt. Ein einfacherer Volkston, der ihm gemässer ist, hebt von diesen Märchenversuchen nur den „Schatzgräber"[1]) mehr hervor.

[1]) Bei dieser Novelle ist eine Nachwirkung der verschiedensten Quellen besonders deutlich. Das Motiv des „Hans im Glück", wie es bei Grimm auch etwa noch im „faulen Heinz" oder im „gescheiten Hans" sich findet, scheint umgebildet und erweitert durch Züge aus der Geschichte des Abu Mohammed Alkeslan („Tausend und eine Nacht": 224.—232. Abschnitt), aus „Pervonto oder Unverhofft kommt oft" von Basile und aus Straparolas: „Die guten Tage", wo sich neben dem dummen Sohn und dem Schatz auch die keifende Mutter findet. Die Fischersphäre hier mag aus

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Auch bei den Stoffen nach „älteren Novellen“ stören Seitensprünge und Nebenwerk allzu häufig die Wirkung. Die alten Themen meint Gaudy durch spielende Ironie oder phantastisch-grausige Züge im Stile E.T.A.Hoffmanns neu auffrischen zu müssen. So bespöttelt er die vielen Piraten- und Entführungsgeschichten nach dem Muster der „reizenden“ Don Quixote-Episode von der Entführung der schönen Zoraïde in seinen „Gefangenen“, modernisiert und persifliert die beliebten alten Studentengeschichten in der „Brenta-Blume“ und im „Liebeszauber“ und beschwört anderseits Vampyr- und Gespenstergrauen in den „Calvi“ und der „Villa Tornaquinzi“. Beide Male jedoch wird man das künstlerische Mass vermissen. Sein ironisches Stricheln verzieht die charakteristischen Linien zu leicht zur Karikatur. Reiz und Duft des Altertümlichen gehen dabei verloren. Die Heldin in den „Gefangenen“ etwa wird zum wagelustigen, verliebten Backfisch, der Student im „Liebeszauber“ zum zagen Schulfuchs. Seine Geliebte erscheint zu zart und zimperlich, zu wenig nach dem Typus der verführerischen Courtisane, und ihrer Vertrauten fehlt viel von der alten Art der verschmitzten Kupplerin. Auch der Barbier Pappagalli in der „Brenta Blume“, der sich vom „Leporello der halben Universität zum vermögenden Ehrenmann hinaufgeschwindelt hat“, ist nur ein schwacher Abglanz seiner pikaresken Vorfahren.[1])

Noch mehr stört wie in den „Calvi“ und in „Villa

Straparolas „Thunfisch“ entlehnt sein, während die Übertölpelung des dummen Masotto durch den Herbergswirt und seine „lieben“ Töchter etwa bei Boccaccio in der 5. Erzählung des 2. Tages von der sizilischen Courtisane und dem Rosstäuscher Andreuccio ihr Vorbild hat.

[1]) Gerade der Barbier ist als Faktotum der Studenten und Glücksritter in der älteren Novellenliteratur besonders beliebt; so spielt z. B. in „la Vida del Gran Tacaño“ („Der Glücksritter“; mit Erläuterungen von Guttenstein, Karlsruhe 1841) der Sohn eines Barbiers die Hauptrolle, auch „la Picara Justina“ von Andreas Perez stammt aus der Barbiersphäre. Vgl. dazu auch: Tickner: Geschichte der spanischen Literatur II, 217 f.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Tornaquinzi“ die ironische Dissonanz bei tragischem Grundton. Hinzukommt noch, dass Gaudy trotz allem Bemühen weder im Grausigen noch im unheimlich Grotesken Hoffmanns zwingende Spannung erreicht.[1]) Auch besonders italienische Züge, das rasche Sinken eines stolzen venetianischen Patriziergeschlechtes wie das prahlerische Elend des römischen Betteladels, verlieren hier teils durch zu nebensächliche, teils zu karikierende Behandlung ihre Geltung.

Auch von den älteren Novellen entspricht darum nur eine strengeren Forderungen: „Frau Venus“. In Sprache, Ton und Darstellung hat Gaudy sich hier mehr dem gemessenen alten Novellenstil anzupassen gewusst. Namentlich für die Schilderung der vornehmen Gesellschaft und ihrer Belustigungen beim Hochzeitsfeste klingt etwas von der feierlichen Würde und der graziösen Heiterkeit des Dekamerone hinein.

Aber um den vollen Gehalt des durch Eichendorffs „Marmorbild“ umgeprägten und von Brentano und Heine bis zu Mérimée viel umworbenen mittelalterlichen Stoffes auszuschöpfen, hätte es grösserer Kraft bedurft. Gaudy folgt im ganzen Happels Bericht von der verhängnisvollen Verlobung mit dem Marmorbilde und der Wiedergewinnung des Ringes mit Hülfe des maurischen Priesters Palumbo.[2]) Wenn er abweichend den nächtlichen Venuszug vom Kreuz-

---

[1]) In den „Calvi“ bilden eine Vampyrgeschichte im Stil der Gespräche von Hoffmanns „Serapiousbrüdern“ und die Schrecken der Pest nach Boccaccio das grausige Element, in „Villa Tornaquinzi“ ist die „Vogelscheuche Giovanni“, der alte Kammerdiener, eine halb unheimliche, halb komisch groteske Figur in Hoffmanns Art.

[2]) Nur Ort und Zeit sind sowohl Happel wie den Quellen gegenüber, die Heine angibt (Kornmanns: Mons Veneris und Del Rio), verschieden. Während sie übereinstimmend Rom als Schauplatz haben, lässt Gaudy seine Novelle unter Can Signoria della Scala zu Verona spielen, indem er auch noch ein Montecchi- und Capulettimotiv mit dem Stoff verbindet.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

weg auf das Meer verlegt, mag Raffaels bewunderte Galatea und vielleicht auch ihr Auftreten in Goethes „Faust“ mitgewirkt haben, wie er sich etwa auch für seinen Zauberer Palumbo das geheimnisvolle Lebensbuch aus Novalis' „Ofterdingen“ zunutze macht. Auch sonst hat er gegen die trockene Darstellung seiner Quelle das Wundersame und Gespensterhafte durch mancherlei Züge zu beleben gesucht. Aber gerade das wirre Durcheinander von reiner Gattensehnsucht, unheimlich lockender Venuslust, Beten und sinnverstörendem Grauen ist hier nicht eindrucksvoll genug. Es fehlen die huschenden Halbtöne romantischer Zwitterbeleuchtung. Selbst bei der Schilderung des Gespensterzuges wirkt mehr das Malerische, die feinen Luft- und Farbenstimmungen. Angst und Beklemmung weiss er nicht zu erregen.

Am meisten wäre diese Fähigkeit, das innerste Gefühl zu erschüttern, bei seiner letzten Novellengruppe, den „erstaunenswürdigen neuesten Begebenheiten“, notwendig gewesen. Für moderne Empfindung war hier der Nachdruck auf das Psychologische zu legen. Gaudys Vorzüge kommen aber auch hier nur im Pittoresken, in der äusseren Linienführung, im Kostüm zur Geltung. Es gehören zu dieser Gruppe die historische Anekdote: „Schloss Pizzighetone“, die, zwischen Graziösem und Sentimentalem schwankend, eine tragische Liebesepisode aus der Gefangenschaft des französischen Königs Franz I. behandelt, ferner die Novellen: „Kalabresische Feindschaft“, die „Braut von Arriccia“, das „Modell“, in denen unauslöschlicher Hass, tückische Rachsucht, wütende Eifersucht den zügellosen Charakter des Südländers kennzeichnen. Doch die stetige innere Entwicklung bis zur Katastrophe fehlt, auf einen kurzen Moment nur werden die Hauptzüge beschränkt, in Nebenumstände verliert sich die Schilderung. Darob verkümmern selbst so gute Anlagen wie in der „Kalabresischen Feindschaft“ und im „Modell“. In beiden Fällen ist der Stoff von dramatischem Reiz. Aus einem knappen Zeitungsbericht hat er sich in der „Kalabresischen Feind-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

schaft" tragisch verdichtet.[1]) Der harte Hass der beiden Stammhäupter, der den einen auch in höchster Not noch zu strenger Unerbittlichkeit, den andern kalten Herzens zu heimlichem Mord und öffentlichem Triumph über den beseitigten Gegner treibt, gibt ein Motiv, wie es einem Heinrich v. Kleist genehm gewesen wäre. Bei Gaudy bleibt die Verknüpfung der Fäden löblich, sie auszuspinnen vermag er nicht. Die umrankenden bunten Szenen aus dem italienischen Räuberleben sind ihm geläufiger.[2]) Nur der hier zum Teil glücklich getroffene Stil objektiver Berichterstattung hebt die „unerhörte Begebenheit" in schärferes Licht.

Auch für das „Modell" liegt der Wert in der Erfindung. Aus einer Inschrift ist hier, wie romantische Technik es bis auf Storm und C. F. Meyer liebte, die Geschichte herausgelesen. Der junge Passionistenmönch Amidius a virgine dolorosa mit dem durchbohrten Herzen Jesu als Ordensinsignie wird zum Virginius a corde transfico und weiter zum jungen deutschen Maler, dem seine keusche Geliebte Virginia von ihrem einstigen unbändigen Bräutigam hingemordet wird, als sie sich ihm eben zum Modell der Virginia enthüllt. Der über seinem Schmerz stumm brütende Mönch malt nun ähnlich dem alten Berklinger in E. T. A. Hoffmanns „Artushof" im Geiste noch immer „heilige Gestalten aus Sonnengold, Karmin und Himmelsblau" in seltsamer Verzückung. Mit Zartheit sind diese Szenen ausgeführt und bleiben so nicht ohne nachklingende Wirkung. Alles übrige aber ist wiederum stillos wucherndes Nebenwerk. Die spannende Entwicklung, die seelische Vertiefung fehlt. Ja selbst hier muss Gaudy

[1]) Der Novelle, die vom 25. Februar bis 4. März 1839 niedergeschrieben ist, liegt, wie sich aus Gaudys italienischem Tagebuch ergibt, eine wahre Begebenheit zugrunde, die ihm sein römischer Freund Tscharner nach Zeitungsberichten vom Jahre 1837 erzählt hat.

[2]) Auch die sonst arg zersplitterte Novelle „Gianettino l'Inglese" zeigt nur in solchen Schilderungen einen Vorzug.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

romantischem Brauch zuliebe eine breite humoristisch-satirische Einleitung voranschicken.

Neben diesen Nachteilen noch einmal die Vorzüge der „Venetianischen Novellen“ zu betonen, erübrigt sich. Sicher aber sind die meisten Mängel vor allem der subjektiv willkürlichen Erzählungsform zuzuschreiben, welche Gaudy die Romantik wie Jean Paul gelehrt haben. Auch der „Volkserzähler“ vertritt weniger eine echte Volkstümlichkeit als in empfindsamen Reflexionen und umständlichem Witz des Dichters eigene Laune. Der vielgepriesene Jean Paul ist noch immer nicht überwunden. Man hätte dafür lieber diesen oft feinen Stimmungen und Schilderungen die feste Struktur gewünscht, wie sie später P. Heyse auch gerade auf der Spur der altitalienischen Novellisten in neuer Technik entwickelt hat. Den Weg dazu wenigstens zeigen schon zwei spätere Novellen aus diesem Stoffgebiet, die wohl für eine neue Sammlung bestimmt waren: „Der Deutsche in Trastevere“[1]) und „Der Stumme“.[2]) Der ersten hat für ihre lebhaften Briefe Goethes „Werther“ Steigerung und Spannung, die Romantik Gefühl und Stimmung, eigene Beobachtung manches feine Genrebildchen von italienischem Kolorit gegeben. Das typische, besonders von Eichendorff[3]) oft berührte Schicksal des romantischen Künstlers, der, wie der unselige Waiblinger in Wirklichkeit, an dem falschen Süden nach kurzem Glück zu Grunde

---

[1]) IX, 127; nach dem Tagebuch ist die Novelle am 23. Mai 1839 in Italien beendigt.

[2]) IV, 81; zuerst erschien die Erzählung in Reumonts Taschenbuch „Italia“ für 1840. — Zwei andere Novellen, die ihrem Inhalt nach auch auf Italien weisen, die „Verratenen“ und der „Schweizersoldat in Bologna“, sind wegen ihrer zum Teil noch unentwickelten und unselbständigen Form in eine frühere Zeit zu setzen. Besonders die „Verratenen“, eine episodische Behandlung des Alexisstoffes, übernehmen zu deutlich aus Hoffmanns Novelle „Signor Formica“ von den Gestalten des Pyramidendoktors und des Signor Capuzzi ihre Karikaturen.

[3]) Aus Eichendorffs „Dichter und ihre Gesellen“ scheint vor allem die Figur des Dichters Otto nachgewirkt zu haben.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

geht, gewinnt durch die straffe Behandlung und namentlich durch den tragischen Schluss neue Züge.

Noch mehr Eigenart auch schon im Thema zeigt die zweite Novelle: „Der Stumme“. Hier weist Gaudy ausdrücklich jede „romantische Zutat“ ab. Von einer äusserlichen Nachahmung Hoffmanns im Grotesken und Phantastischen ist er zu einer ruhigen realistischen Schilderung vorgerückt, die vor allem in der Zeichnung einer jener traulich verstaubten Weinstuben Alt-Berlins lebensvoll wirkt. Auch eine bestimmte historische Zeitfarbe, hier für das Italien unter napoleonischem Druck, wird schon von ihm angestrebt und so der Weg zur modernen Novelle beschritten, wenn auch die Liebesepisode zwischen dem jungen Abbate und seiner gräflichen Schülerin noch immer allzu sentimental ausfällt.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Viertes Kapitel.

Jean Paul, Eichendorff und E. T. A. Hoffmann bezeichneten neben feuilletonistischen Einflüssen die Richtung in Gaudys Prosa. Für eine letzte Gruppe kommen nun Arnim und noch eher Brentano hinzu. Seine Selbständigkeit wächst, je mehr er sich in eigenen Grenzen hält. So steigt er besonders in seinen letzten Produktionen langsam hinauf und gewinnt, soweit es die wenigen Proben erkennen lassen, reifere Herrschaft über realistische Stimmungsbilder in Prosa und in Versen.

Von seinen Novellen weisen auf diesen Abschluss: der „Katzenraffael"[1]) und die drei schwäbischen Skizzen: der „Pfarrer von Weinsperg",[2]) „Aus dem Gedenkbuch des Ritters von Ehingen"[3]) und vor allem die „Jugendliebe",[4]) die gegen die früheren Stücke aus dem Jahre 1837 erst kurz vor seinem Tode 1839 erschienen ist.

Die Geschichte des Berner Malers Gottfried Mind, des wegen seiner grossen Kunstfertigkeit auf diesem Gebiete sogenannten „Katzenraffaels", ist auch eine Künstlernovelle. Statt aller romantischen Schwärmerei aber wird hier in neuer Art ein verkümmertes Leben voll ängstlicher Gedrücktheit geschildert. In dem äusserlich verwahrlosten, kretinartigen Wesen wird der Künstler, der feinsinnige Beobachter und Darsteller von Tier- und Kinderszenen gesucht.

Aus den kurzen biographischen Notizen, wie sie G. Fleischer 1827 neben einigen Lithographien nach Mind

---

1) XXIII, 57. 2) III, 83. 3) XVII, 127. 4) IV, 119.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

geboten hat, mehr aber wohl aus eigenen Anschauungen und Erinnerungen in Bern baut sich die einfache Erzählung auf. Noch erscheint manche nicht stilgemässe Sentimentalität im Tone Jean Pauls, noch manche Verschnörkelung in Hoffmanns Art, noch manche breite Beschreibung und Reflexion, aber in den Grundzügen tritt doch eine beachtenswerte künstlerische Zurückhaltung und ein sicherer Realismus hervor. Gaudy zeigt den zurückgebliebenen Menschen mit seiner hilflosen Plumpheit in Rede und Bewegung, seiner stumpfen Interesselosigkeit, seiner eigensinnigen Starrheit und belauscht den Künstler, der im Verkehr mit Kindern und Katzen erwacht. Der „Katzenraffael" in seiner altväterischen Schweizerstube inmitten seiner schlafenden, träumenden, spielenden Katzen und Kätzchen und wieder im behaglichen Heim des reichen Kunstfreundes Wagner, neben dem zierlichen „Änneli" über Ridingers vergilbte Stiche mit den „schnurrigen" Reimen gebückt, das sind warme Bilder niederländischer Art.

Liebevolle Kleinmalerei zum Teil in feiner künstlerischer Abtönung gibt auch den drei schwäbischen Novellen ihren Wert. Sie sind die Frucht einer Sommerreise ins schöne Neckarland,[1]) auf dem Boden erwachsen, den auch Arnims „Kronenwächter" betreten hatten. Bilder aus der deutschen Vergangenheit, aber auf bestimmterer historischer Grundlage, werden hier in kleinerem Rahmen aufgenommen: die echte alte Ritterart im „Gedenkbuch des Ritters von Ehingen", die schreckenvollen Wirren des Bauernkrieges im „Pfarrer von Weinsperg", der stille Friede der kleinen Reichsstadt mitten im siebenjährigen Kriege in der „Jugendliebe".

Der „Pfarrer von Weinsperg" hat von diesen Stücken den grössten Umfang; nicht zu seinem Vorteil. Eine allzu leicht angelegte Komposition gibt nur lose

---

[1]) Gaudys Verbindung mit den Schwaben behandelt Karl Voretzsch in seiner Studie: „Gaudy und das Schwabenland" (in der Beilage No. 56 zum Staatsanzeiger für Württemberg vom 28. Juli 1899).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zusammengehaltene Szenen, und der Stoff selbst hätte auch einer reicheren Ausdeutung und grösseren Vertiefung bedurft. Die Erfindung ist oberflächlich. Zu J. Kerners Bericht von der „Bestürmung der Stadt Weinsberg durch den hellen christlichen Haufen im Jahre 1525“ [1]) kommt mit mancherlei Personen und Szenen Hauffs „Lichtenstein“. [2]) Aber im Stil und in der Charakterisierung prägt sich doch Gaudys Eigenart aus. Gegen die romantische Schönfärberei des Hauffschen Romans zeigt seine Novelle nur frische Wirklichkeit. Nur rasch und gebietend erscheint Herzog Ulrich, viel schlichter mit seinem treuen Knecht Schweickhardt, einem Gegenstück zum „Pfeifer von Hardt“, der alte Lichtenstein, gar nicht sentimental wie „Marie“ sein munteres Kind „Irene“, die sich auch nicht den „edlen, schönen Ritter“, sondern den armen fahrenden Schüler und späteren Pfarrer von Weinsberg erwählt. Mit J. Kerner wendet sein Realismus fern von einer idealisierten Ritterromantik sich lieber den tüchtigen Weinsberger Bürgern zu, und im kernigen Stil der Chronik findet er auch für das Leben und Treiben der wüsten Bauernhaufen kräftige Akzente.

Doch erst im leisen Auszeichnen weniger einfacher Linien erlangt seine Kunst auch die rechte Tiefe. Am besten gelingen ihm darum so intime Studien wie die wenigen Blätter aus dem „Gedenkbuche des Ritters Rudolf von Ehingen“, deren Wert im stimmungsvollen Ausdeuten liegt.

Schwabs „Führer durch die schwäbische Alp“ [3]) gab

---

[1]) Kerners Schrift, die mit Benutzung des Stadtarchivs in der vielumstrittenen Frage über den Verrat der Weinsberger für die Bürger eintritt, ist als Buch erst 1848 erschienen, aber als „Manuskript für die Freunde“ schon 1821 gedruckt. So wird sie jedenfalls auch der „Freund“ Gaudy bei seinem Aufenthalt im „Kernerhaus“ 1837 erhalten haben.

[2]) Geschichtliche Quellen wie Sattlers „Geschichte der Herzöge von Württemberg“ und Pfisters „Eberhard im Bart“ oder gar des alten Crusius „Annales suevice“ hat Gaudy nicht benutzt.

[3]) Gustav Schwab: „Die Neckarseite der schwäbischen Alp“,

die erste Anregung, sein Abdruck der Selbstbiographie Georgs von Ehingen [1]) den Stoff, Brentanos „Chronik eines fahrenden Schülers“ neben einzelnen Zügen den zarten Hauch herzinniger Frömmigkeit.[2]) Aber das meiste hat doch eigene Kunst geboten. Die Grundlinien der Chronik sind pietätvoll in fester Komposition nachgezeichnet, ergänzt und durch stilgemässe Erfindung bereichert. Jeder Zug in diesem Bild ist echt, von der frohen Ritterfahrt ins Kloster mit Zinkenblasen und Fähnleinschwenken bis zum Sinnen über das ruhig einförmige Mönchsleben, das in der unscheinbaren Epheustaude ein treffendes Gleichnis und in den leisen Tönen friedlicher Waldeinsamkeit einen stimmungsvollen Ausklang findet. Auch die Sprache hat mit ihren „schier“, „gar“ und „fast“ im Sinne von „sehr“, ihrem „um desto mehr“ und „um ein weniges“, ihrem „allhier“, „allzeit“, „allstund“, „dieweil“, ihrem „so“ für „wenn“, mit ihren „Gewaffen“, ihrem „das Ehegemahl“ für „Weib“, „die Sippen“ für Verwandten usw. einen sparsamen, nicht zu archaischen Edelrost empfangen; die „Jungherrlein“, „Bübelein“, „Schlösslein“ und „Kreuzlein“ bringen noch einen traulich schwäbischen Ton hinein.

Ein lindes Ausklingen ruhiger Empfindungen des Greisenalters in treuherzigem Chronikenstil verbindet den „Ritter von Ehingen“ aufs engste mit Gaudys bedeutendstem novellistischem Stimmungsbild, der „Jugendliebe“. Jean Pauls kleinbürgerlichem Genre ist durch ein historisches Kolorit im Sinne Arnims und Brentanos eine neue Form gegeben. Wieder ist die Zeit, hier die des siebenjährigen Krieges, glücklich erfasst. In wenigen Strichen lebt die

Stuttgart 1823. Bei der Abtei Güterstein wird auf den „interessantesten Bewohner dieser Waldeinsamkeit, den Ritter Rudolf von Ehingen, hingewiesen.

[1]) Die Biographie ist dann später abgedruckt von Franz Pfeifer unter dem Titel: „Reisen nach der Ritterschaft“ (Bibl. des liter. Vereins I, 2; 1843).

[2]) Eine wichtige Übereinstimmung mit Brentano findet sich u. a. in dem Traum von der Friedenstaube, den Gaudy aber nicht nur jedes Mystischen entkleidet, sondern auch durch Züge aus der Legende des „Mönches von Heisterbach“ vollständig umgebildet hat.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

alte Reichsstadt Heilbronn auf mit ihren friedlichen Bürgern, denen das „wilde Gerauf der hohen Herrschaften“ ein Greuel und besonders die so billig verspottete „Rossbacher Affaire“ ein grosser Kummer ist, weil hier neben den „gottlosen Franzosen“ so viele „ehrliche Schwaben“ ihr Grab gefunden haben. Zu diesem Hintergrund passt die Staffage: der stolze Weibel mit dem fest gedrehten Soldatenzopf und dem langen spanischen Rohr, ein prächtiges Schaustück aus der Zeit des alten Dessauers, der dürre Kantor mit dem „ganz verbräunten“ Gesicht unter der weissen Stutzperücke, die alte Muhme Hollertin am Spinnrad in ihrer grauen Turmwohnung mit dem kleinen Martin, der sich an der „Heilbronner Chronika“ und den Taten des Götz v. Berlichingen erfreut. Nachklänge von Arnim und Brentano sind hier wie bei dem Schicksal der armen Soldatenwaise und ihres zarten Mütterleins, dem die schöne Laurenburger Els über die Schulter sieht, in freier Umgestaltung selbständig verwertet. Auch der Stil hat sich in Wort und Wendung der Zeit wieder genau anzupassen gewusst. Seine chronikenartige Gemessenheit hat auch Jean Pauls überquellende Weichheit zurückgedämmt. So erklingt die scheue Kinderliebe des armen Kurrendejungen in schlichter Melodie, und die Jugenderinnerungen des alten Organisten schmiegen sich mit ihrer Wehmut und Resignation diskret ein.

Ein feiner Dämmer liegt über diesen Bildern vergangener Zeit, an Th. Storm erinnernd. Den Weg, der, fern von Tendenznovellen jungdeutscher Form, von der Romantik zu dem modernen Realismus und Humor, zu H. Kurz, W. Raabe, G. Keller führt, hat Gaudy mit seiner Neigung zur Kleinmalerei und zum Stilleben selbständig gefunden. Der „Schneidergesell“, der „Katzenraffael“ und endlich die „Jugendliebe“ bezeichnen die verschiedenen Stufen. Einen bedeutenderen Platz in dieser Linie hätte ihm freilich seine doch nur beschränkte Erfindungs- und Gestaltungskraft selbst bei weiterer Entwicklung kaum verschaffen können.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Fünftes Kapitel.

Zu neuen Pfaden und in engerem Kreis selbst zur Vollendung führt auch Gaudys Lyrik. Aus einem der ersten Nachahmer Heines wird er zum „deutschen Béranger" durch Übertragung und Umbildung des damals modernsten französischen Chansonisten. Auch sein Vers gipfelt im realistischen Genrestück, teils leichterer, teils ernsterer Art, er wendet sich weiter dem „Bürgerlichen" zu, erklingt zeitgemäss im politischen Ton und sucht alte romantische Stoffe in Form und Stil auch neu zu beleben. Charakteristisch ist der überwiegend moderne Zug und die Vielseitigkeit dieser Lyrik. So steht Gaudy darin dicht neben Chamisso, mit dem ihn besonders die Hilfe am „Deutschen Musenalmanach" aufs engste verbindet.[1]) Mit ihm verfolgt er hier lebhaft die freiere Richtung, tritt entschieden für Heines verpöntes Bildnis ein, bemüht sich ebenfalls um neue, starke Talente wie Freiligrath, drängt zuweilen noch schärfer die Mittelware zurück, wirbt aber anderseits mit gleicher Liebe um die Süddeutschen, zu denen er sich namentlich seit 1839 als Herausgeber an Schwabs Stelle in seinem „Gruss den Schwaben" mit Wärme bekennt.[2])

---

[1]) Über den „Deutschen Musenalmanach" und Gaudys redaktionelle Tätigkeit berichten: Hitzig in Chamissos Werken (5. Aufl. Bd. VI), ferner „Briefe an den Verleger Reimer", abgedruckt in K. E. Franzos' „Deutscher Dichtung" XI, 275 und XIV, 147, 177, 202, 225 und neuerdings auf Grund des gesamten Materials Ernst Kossmann: „Der Deutsche Musenalmanach", obwohl gerade dieser in seiner Charakteristik Gaudy kaum gerecht wird.

[2]) Direkte Zeugnisse für Gaudys Verbindung mit den „Schwaben" sind auch nur wenig vorhanden. So berichtet etwa

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Den „Schwaben“ nähert ihn sein Interesse für alte Märchen- und Sagenstoffe, die er mit seinen „Schildsagen“ im Balladenton und in anderer Form auch weiter pflegt. Aber beschränken diese sich im ganzen auf den engen heimatlichen Bezirk, so greift er, zugleich als Übersetzer aus dem Polnischen, Italienischen, Alt- und Neufranzösischen weite Kreise ziehend, ausser zu deutschen auch zu englischen, spanischen, italienischen, orientalischen und zum Teil auf Chamissos Spuren besonders zu slavischen Sagen. „Sapiehas Rache“ aus dem Polnischen, die „Pestjungfrau“ aus dem Lithauischen nach einer Wiedergabe in Mickiewicz' „Konrad Wallenrod“,[1]) die „selbstspielende Harfe“ nach Dietrichs „Russischen Volksmärchen“, denen auch der Stoff zu Chamissos „Urteil des Schemjáka“ entstammt,[2])

Gaudy an Hirzel in einem Briefe vom 6. März 1837, dass er sich am liebsten dauernd in Stuttgart niederlassen möchte, wenn er nicht eine Kollision mit Wolfgang Menzel, dem schroffen Rezensenten seiner „Kaiserlieder“, zu befürchten hätte; in einem Brief vom 5. Juni 1838 tritt diese Absicht noch bestimmter hervor, da er hofft, dass „in Süddeutschland ihm die Luft leichter würde“. Dann fällt dieser Plan. — Über Gaudy und seine Reise nach Schwaben finden sich von schwäbischer Seite einige Mitteilungen in „Kerners Briefwechsel mit seinen Freunden“. Ausser einer gelegentlichen Bemerkung Sophie Schwabs vom 27. Juli 1837, die sich freut, dass „Herr v. Gaudy“ doch noch schönes Wetter bekommen hat, ausser einem bewundernden Zeugnis des Freiherrn v. Lassberg über Gaudys „Römerzug“ ist vor allem ein Brief Kerners an Frau v. Hügel aus dem Jahre 1840 wichtig. Kerner spricht hier seinen tiefen Schmerz aus über den „in der Fülle der Gesundheit“ plötzlich hingerafften „jungen Freund“, dessen „Jugendliebe“ und „Gruss den Schwaben“ er besonders rühmt. Mit einem: „Das ist mir arg!“ schliesst diese Klage.

[1]) Mickiewicz teilt in einer Anmerkung zu seinem „Konrad Wallenrod“, den Gaudy übersetzen wollte, den Inhalt einer lithauischen Ballade von der „Pestjungfrau“ mit.

[2]) In den von Anton Dietrich übersetzten und von J. Grimm eingeleiteten „Russischen Volksmärchen“, Leipzig 1831 findet sich auch unter No. II das „Märchen von der höchst wunderbaren und herrlichen selbstspielenden Harfe“. Über Chamissos Benutzung dieser Quelle berichtet: Tardel: „Die Quellen zu Chamissos Gedichten“ (Programm, Graudenz 1896).

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und endlich das „Mädchen mit dem Stern“ nach einer böhmischen Volkssage[1]) gehören zu den besten Stücken der Sammlung. Neben ihnen treten die übrigen Proben an Wert sehr zurück; so die englischen Balladen des frühen Bewunderers von „Sir Walters Lied“ in „Buccleugh Lord von Branksome Hall“[2]) nach einer Episode aus W. Scotts Lay of the Last Minstrel und in „Der Brüder Fehde“ nach Wilhelm von Malmesbury,[3]) so die irische Sage „Der Kilmacrenans-Felsen“[4]) auf Grund von Grimms „Irischen Elfenmärchen“, so ein uns durch Heines „Romanzero“ geläufiger maurischer Stoff gemäss der „Alhambra“ Washington Irvings in den „Königstränen“ des letzten Maurenfürsten Boabdil,[5]) so, mit Chamissos „Chios“ wetteifernd, ein modernes Motiv aus dem griechischen Freiheitskampf im „Leichenheer“,[6]) so endlich deutsche Balladen- und Romanzenstoffe teils nach den Grimmschen Sagen und Märchen wie der „Schwanritter“[7]) oder das „Märchen vom goldenen Schlüssel“, teils als Weiterdichtung der „Schildsagen“[8]), teils in eigener Erfindung mit engen Anklängen

---

[1]) Vgl. jetzt A. Waldau: „Böhmisches Märchenbuch“, Prag 1860: „Die Prinzessin mit dem Goldstern auf der Stirn“ (nach der böhmischen Märchensammlung von Bożena Nemcová). Auf welchem Wege Gaudy dieser Stoff vermittelt wurde, lässt sich nicht angeben.

[2]) XI, 133. Die Ballade enthält eine Episode aus der Geschichte des von W. Scott in seinem Lay of the Last Minstrel gefeierten Geschlechtes der Buccleugh von Branksome, nämlich die Befreiung seines Dienstmannen Willie Kinmonts durch Buccleugh Lord von Branksome-Hall.

[3]) XI, 111. „Der Brüder Fehde“ bietet ein humoristisches Intermezzo aus dem Kampfe Wilhelms und Richards gegen Heinrich ohne Land. Hier führt Gaudy ausnahmsweise selbst die Quelle an: Wilhelm von Malmesbury IV, 69.

[4]) Lieder und Romanzen; Leipzig 1837. — Grimms „Irische Märchen“, Leipzig 1826, dürften hier nur anregend gewirkt haben, den Stoff selbst geben sie nicht. [5]) XI, 37.

[6]) XI, 77. Es ist dasselbe Thema, das Chamisso in „Chios“ V unter dem Titel „Die Leichen“ behandelt.

[7]) Die Quelle ist die Erzählung in Grimms Deutschen Sagen: „Das Schwanschiff am Rhein“ (No. 541).

[8]) Unter die „Balladen und Romanzen“ im XI. Band sind

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

an Uhland oder Goethe wie etwa die „Harfe“, der „Sängergreis“ u. a. Der eigentliche Balladenstil ist ihm fast immer misslungen. Ihm fehlt hier, was schon die „Schildsagen“ zeigten, die strenge Form, die dramatische Zusammendrängung des Stoffes, die schlagende Wortkraft. Ein lässiger Vers, eine breite Schilderung, ein unsicheres Schwanken zwischen Realismus und Humor stören die Wirkung und weisen eher auf die poetische Erzählung hin.[1]) Sie gelingt ihm noch nicht im allzubequemen Knittelvers,[2]) aber leicht und sicher hat er sie in fremden Versmassen zu führen gelernt: mit Chamisso in der strengen, doch auch sehr biegsamen Terzine[3]) und vor allem in den ebenfalls fest geregelten, aber anderseits wieder so beweglichen Trochäen der serbischen Volksepen. In dieser Form, die, von Goethe früh geübt, durch Talvjs Übersetzung seit 1825 mehr verbreitet war,[4]) sind mit Ausnahme der noch unentwickelten „Böhmischen Volkssage“[5]) seine wirkungsvollen epischen Stoffe aus dem Slavischen gedichtet. Naiv humoristisch erklingt sie in der „selbstspielenden Harfe“, scharf und kraftvoll in „Sapiehas Rache“, voll Spannung

---

neben Stücken aus Gaudys ersten Gedichtsammlungen, der „Erato“ und den „Korallen“, auch die älteren „Schildsagen“ aufgenommen. Neu sind im wesentlichen nur die von mir besonders herausgehobenen Gedichte, so von den „Schildsagen“ noch: „Hab Dank“ und „Versöhnung“. Beides Sagen aus der schlesisch-polnischen Geschichte, die Gaudy in Prosa schon 1828 in den „Schlesischen Blättern“ mitgeteilt hat.

1) Auch den volkstümlichen Ton behandelt er zu lässig; so etwa in seinem „Handwerksburschen“ (XI, 169) oder im „steinernen Ritter“ (XI, 29), wo er überdies ein kleines Gedicht Karl Mayers breit ausdichtet.

2) Der „Arme und der Reiche“ und das „Märchen vom goldenen Schlüssel“ nach den Grimmschen Kinder- und Hausmärchen beweisen es.

3) Über die Vorliebe der Romantiker für die Terzine handelt Walzel in seiner Ausgabe von Chamissos Werken. Nach ihm erscheint hier besonders Schelling auch als Vorbild für Chamisso.

4) Talvj: „Volkslieder der Serben“, Halle 1825—26.

5) Das „Mädchen mit dem Stern“.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und düsterer Stimmung in der „Pestjungfrau". Alle charakteristischen Mittel dieses Stils hat Gaudy sich mit feinem Sinn zu eigen gemacht. Er zwingt sich zur Knappheit bei den typisch formelhaften Elementen, den gleichen Versanfängen, den Wiederholungen, den bestimmten Beiwörtern, zeigt reiche Fülle in der volksmässigen Schilderung des Äusseren, der Tracht, Haltung und Bewegung, des Glanzes und der Pracht, schreitet in steter Steigerung fort und weiss bis in die epischen Vergleiche hinein, die von früherer Ungelenkigkeit nichts mehr spüren lassen, volle Anschaulichkeit zu erzielen. So bietet er besonders in den beiden letzten Stücken mit verständiger Ausdeutung der nur geringen Angaben seiner Quellen [1]) zwei treffliche polnische Charakterbilder und ein so echtes Nationalkostüm, wie es nur reifer epischer Kunst gelingen kann.

Eine ähnliche künstlerische Reife zeigen auch Gaudys Terzinen, die der Meisterschaft Chamissos nacheifern. Am tiefsten erklingen sie in einem Gedicht wie „Ewigkeit", das die viel gewanderte und oft behandelte Sage vom „Mönch von Heisterbach" [2]) nach Namen und Örtlichkeit

[1]) Wie für die „Pestjungfrau" ausser der Wiedergabe bei Mickiewicz sich keine besondere Quelle nennen liess, so auch nicht für „Sapiehas Rache". Der Stoff ist wohl nach einer mir persönlich zugegangenen Mitteilung Professor Brückners, des berufenen Vertreters für polnische Literaturgeschichte an der Berliner Universität, in der polnischen Sage vielfach u. a. auch mit Beziehung auf das Geschlecht der Radziwils bekannt, für die „Sapiehas" aber scheint er nicht überliefert zu sein.

[2]) Die Literatur über den Stoff findet sich bei R. Köhler: „Zur Legende vom italienischen jungen Herzog im Paradiese", Kleinere Schriften II, 239. — Während aber in allen Fassungen der Mönch Felix oder Eligius heisst, trägt er bei Gaudy den Namen „Petrus Forschegrund", was ebenso wie die eigentümliche Lokalisierung: im „Schwedenland, hart an den Marken zauberkundger Finnen", auf eine Sonderquelle deutet, die ich aber leider mit Hülfe der bei R. Köhler angegebenen Literatur nicht ermitteln konnte. (Wenn G. Hauptmann in seinem „armen Heinrich", auf diese Sage anspielend, ebenfalls von einem „Petrus Forschegrund" spricht, so mag wohl eine Einwirkung von Gaudys Gedicht anzunehmen sein.)

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

in besonderer Fassung gedankenreich ausspinnt und mit seinen volltönenden Versen etwa Wolfgang Müllers populäre Ballade sehr zurücklässt. Weitere Proben wären wohl noch gefolgt. Im ganzen aber lag ihm hier Chamissos Weise, seine gedankenschwere Reflexion, seine dramatische Spannung bei oft grellem Kolorit, seine psychologische Kraft nicht so nahe. So pflegt er lieber etwa nach dem „Szekler Landtag" dessen humoristischen Plauderton, welcher der strengen Terzine doch nicht gemäss ist. Der „Mässigkeitsverein in Finnland", der zum „Szekler Landtag" auch in der Anlage, die „Gute, alte Zeit",[1]) die in der humoristischen Einkleidung zu Chamissos „Sage von Alexander" stimmt, und die „Katze" nach einer Übersetzung aus den Sketches of Persia,[2]) die von Byron mit dem orientalischen Kostüm modern-anachronistisch umzuspringen gelernt hat, sind solche Stücke. Sie sind gegen Chamissos Muster leichter, pointierter und nicht ganz mit demselben ruhigen Behagen vorgetragen, haben jedoch dieselbe Sicherheit im realistischen Ausdruck, dieselbe flüssige Erzählungsform und vielleicht in manchen Zügen noch eine grössere Lebendigkeit. Mit ihrer gewandten Sprache, die zum Teil auch bereits einen modernen politischen Akzent trägt, weisen sie schon auf den bedeutendsten und umfangreichsten Teil dieser Lyrik, auf das realistische Genrebild in Bérangers Art.

Wieder steht Gaudy dicht neben Chamisso. Wie gleiche Neigung und ähnliche Anlage sie hier zur Dolmetscharbeit verband, so gibt der französische Liedersänger auch ihren eigenen Versen Stimmung, Ton und Motive. Doch unter-

---

[1]) „Die grossen Fische fressen stets die kleinen" ist nach Sacchetti das Thema der „Guten, alten Zeit" (II, 7). Es ist Zeitsatire wie auch der „Mässigkeitsverein in Finnland" (II, 17), der Abstinenz aus übertriebener Frömmelei, die noch Robert Prutz in seiner „Politischen Wochenstube" von 1845 verspottet, lustig parodiert.

[2]) Werke: II, 12. Die Übersetzung aus den Sketches of Persia, Berlin 1829 enthält auch die Geschichte von der Lieblingskatze der Sultanstochter, die ihr Mann, um seine eigenwillige Frau zu zähmen, am Hochzeitstage köpft.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

einander wie gegen ihr Muster zeigt sich bei beiden die Sonderart, die uns die Übersetzung besonders verdeutlichen wird. Bei Gaudy, dem frühen Verehrer von Horaz oder Panard, überwiegt ein leichter, gefälliger Ton, eine scherzende Anakreontik. So besingt er in launigen Couplets seine Ehescheu,[1]) seinen Geldmangel,[2]) seine Leutnantsmisere,[3]) freut sich gegen den betriebsamen Philister seines leichten „Dichter-Tagewerkes",[4]) lädt mit graziöser Wendung des schon von Goethe so zierlich gefassten Refrains von de la Motte Houdard:

Va-t'en voir, s'ils viennent, Jean,
Va-t'en voir, s'ils viennent

statt „Weisheit" und falscher, wortreicher „Freiheit" die „Torheit" zu Gast[5]) und lässt auch noch sein „Letztes Gedicht"[6]) in scherzhafter Umsetzung des Bérangerschen „Adieu, chansons" anakreontisch erklingen. Freilich gross ist sein Gebiet hier nicht und sein Ton auch gar nicht keck. Wie die „cocus", so fehlen auch alle die leichtsinnigen und leichtfüssigen Schelme und Lisetten, die lustig selbst durch Bérangers harmlosere chansons hüpfen. Er nähert sich weit mehr der liedfrohen Romantik W. Müllers oder des befreundeten Kopisch, nur dass er ihre volkstümlichen Typen aus Wald und Feld in die Stadt und in eine bürgerliche Umgebung versetzt. So tritt für den Verfasser des „Schneidergesellen" und humoristischer Kleinstadtbilder, der gegen die in Schrift und Wesen hocharistokratische Gräfin Ida Hahn-Hahn diese „ignoble Passion" mit Bérangers „je suis vilain et très vilain" prächtig zu verteidigen weiss,[7]) an die Stelle des lüsternen Célibataire der gemütliche deutsche „Hagestolz" mit seiner „alten Susanne",[8]) an die Stelle der französischen Grisetten das junge Mädchen, das liebend am „Fenster" und bei der

---

[1]) I, 171. [2]) I, 159: „Wo bleibt mein Geld?". [3]) I, 154. [4]) I, 200. [5]) I, 69. [6]) I, 72.

[7]) Vgl. das Gedicht: „Entschuld'gen Sie, Frau Gräfin!" I, 83.

[8]) „Des Hagestolzen Geburtstag" I, 142.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Tapisserie“ auf „ihn“ wartet,[1]) der Backfisch, der sich als „Konfirmandin“ nach Freiheit sehnt,[2]) oder die schmucke Köchin, der der Sonntag verregnet ist.[3]) Solche Genreszenen, die in Theodor Hosemann, dem trefflichen Zeichner des Berliner Philistertums, auch ihren Illustrator fanden, vermehrt er dann in seinem „Berliner Bilderbuch“[4]) wie schon früher durch niedliche Kopien nach Vorlagen der Düsseldorfer Schule, von denen besonders der schelmische „Heiratsantrag auf Helgoland“ nach Jordan ihm wohl gelungen ist. Auch ernste, tiefe Weisen mangeln nicht. Und gegen den früher künstlich drapierten Schmerz im Heine- und Byronstil sind sie ruhiger und gehaltvoller geworden. Sinnende Rückblicke liebt Gaudy jetzt wie Chamisso, launiger im „Ultra Schwaben“[5]) und in „Nur fünf Jahre“,[6]) wehmütig und schmerzlich in den „Wandlungen“,[7]) dem „Lebenslotto“[8]) und dem warm empfundenen „Wintertraum“,[9]) den dieselbe Poesie der Dämmerstunde wie die letzten Novellen, besonders die „Jugendliebe“, durchweht und die epische Fülle und Anschaulichkeit seiner italienischen Gedichte, der Terzinen und der slavischen Epen auszeichnet. So übertrifft er hier wohl Béranger, der ihm wie Chamisso oder Holtei auch in ernsterer Stimmung mit Stücken wie „la bonne vieille“ oder „mon habit“ Führer sein konnte, aber bis zu Chamissos ergreifenden Tönen reicht er doch nicht heran. Auch bei seinen realistischen Lebensbildern vermisst man diesem gegenüber die stärkere Resonanz, die dem grösseren und ursprünglicheren Dichter einmal eine derb zugreifende Satire in

---

1) „Führ' uns nicht in Versuchung“ I, 184 und „Tapisserie“ I, 145.

2) „Die Konfirmandin“ I, 162.

3) „Sonntagselegie“ I, 182.

4) Berlinisches Bilderbuch. Gedichte nach alten und neueren Gemälden, Berlin 1836 u. 39, jetzt als „Kopien des Laien“ (Werke IX, 7), unter denen allerdings auch die älteren Proben aus der „Erato“ und den „Korallen“ Aufnahme gefunden haben.

5) I, 191. 6) I, 178. 7) I, 165. 8) I, 197. 9) I, 180.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Stücken wie: „Recht empfindsam“ oder „Der Frau Base kluger Rat“ und anderseits der starke soziale Zug gab, der ergreifend in der „alten Waschfrau“, grell im „Bettler und sein Hund“ oder im „Gebet der Witwe“ wirkt.

Auch im politischen Lied zeigt Chamisso grösseren Ernst und grössere Leidenschaft und damit mehr Wucht und Kraft. Gaudy ist hier eher der Spötter einer politischen Stegreifpoesie. Gleichwohl führt auch er bei geringerer Produktion manches freimütige Wort und manchen scharfen Schlag in einer Form, die Volkstümlichkeit, Gewandtheit und zündende Pointe Béranger mit Glück abgelauscht hat. Als Vorläufer der politischen Lyrik der vierziger Jahre verdient er hier wie schon als Dichter der „Kaiserlieder“ neben Chamisso und A. Grün besondere Beachtung. Chamissos Standpunkt vor allem erhält durch die gleichen Tendenzen des jüngeren Freundes näheres Licht.

Der „kleinlichen“ Zeit, der „Zeit von Papier“ nach Chamisso, dem „Lumpenjahrhundert“ des wiedererwachten falschen „Rococos“ [1]) gilt sein erster Angriff und ebenso ihren „kleinlichen“ Menschen, den „Zerrissenen“ und „Europamüden“, höflichen „Rebellern“, den „Jungen“,[2]) deren unklares, sozial und religiös nivellierendes „Torenwerk“ auch Chamissos Entrüstung trifft.[3]) Es ist derselbe

---

1) Werke: I, 98.

2) Vgl. das Gedicht: „An die Jungen“ I, 48, in dem er die neueste Richtung persifliert mit Anspielung an zeitgemässe Schlagworte wie „Zerrissene“ und „Europamüde“, die die Novellen von Ungern-Sternberg und Ernst Willkomm rasch in Mode brachten.

3) Auch Chamisso trifft diese „Jungen“ vor allem im „alten Sänger“ oder im „Nachhall“ mit scharfem Tadel. Gegen ihren persönlichen Egoismus und ihre Unklarheit spricht er sich besonders in vertrauten Briefen rückhaltlos aus, so an Andersen (bei Hitzig 5. Aufl. VI. 329): „bewahre uns Gott vor Zerrissenheit und Schmerz, wie er jetzt überall widerwärtig ausgehängt wird“, so wenn er vom „Jungen Deutschland“ spricht (VI, 326), das „nur Entrüstung erregt“, weil es allein „ein frevelndes Abbrechen und Abreissen ohne Neubau, ohne Plan und Aussicht dazu“ kennt. Ähnlich lauten die Briefe an De la Foye (VI, 249) und an Freilig-

Protest, den später ungleich schärfer die eigentlichen Kampflyriker wie Georg Herwegh mit seinen „Gedichten eines Lebendigen“ oder Robert Prutz[1]) in einer grossen kritischen Musterung gegen die oberflächliche Koketterie und das literarische Epikuräertum des „Jungen Deutschlands“ schleuderten. Dafür werden die grossen Männer der Tat, besonders die Göttinger Sieben, wie später von Dingelstedt jetzt auch mit Chamisso und A. Grün von Gaudy gefeiert.[2]) Und über einen engen Parteistandpunkt hinaus kündet er die Zeichen der Zeit, die auch Chamisso etwa in „Gewissens- und Volksfreiheit“ wie in der neuen Macht des „Dampfrosses“ oder dem Verfasser der „Kaiserlieder“ gleich in der überragenden Stellung Napoleons sucht. Die kleinlichen Mittel der Reaktion trifft die Geissel des Spottes. Rückständiges Junkertum, ergebene Hofdienerei, scheinheiliger Pietismus mit seinen jüdischen Konvertiten, Demagogenriecherei, Press- und Polizeizwang[3])

---

rath (VI, 337). Auch von dem St. Simonismus und der „femme libre“ der Modernen will der Verfasser von „Frauenliebe und -leben“ trotz seiner starken fortschrittlichen Neigungen nichts wissen; vgl. bei Hitzig: 4. Aufl. VI, 265 u. 255.

[1]) Vgl. Robert Prutz: „Das junge Deutschland einst und jetzt“ („Literatur der Gegenwart“ 1848—1858 II, 1 f.) und aus seinen „Kleinen Schriften zur Politik und Literatur“ (Merseburg 1847) besonders den Abschnitt über „Reisen und Reiseliteratur der Deutschen“ (I, 249).

[2]) Wie Chamisso in seiner „Mahnung“ und Dingelstedt in den „Dioskuren“ tritt Gaudy in den „Landesflüchtigen“ (I, 195) für die Göttinger Professoren ein. Das Gedicht erschien zuerst im „Deutschen Musenalmanach“ und erregte, obwohl es in der Form nicht gerade bedeutend ist, Aufsehen. Bei einem gelegentlichen Zusammentreffen in Leipzig stattete Jakob Grimm dem „Freiherrn“ für dieses mutige Vorgehen persönlich seinen Dank ab.

[3]) Gaudys politische Lieder finden sich jetzt in den „Werken“ Bd. I; herauszuheben sind u. a. „Haussuchung“; „Haderlumpenliedchen“; „Gipsfiguren kauft!“; „Das freie Land“; „Die grosse Firma“; „Vollkommene Grösse“, ein Pendant zu Bérangers „Marquis von Carabas“; „Respice finem!“; „Wein her!“; „Rokoko“; „Plumpsackspiel“.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

werden schon vor Hoffmann von Fallersleben,[1]) Dingelstedt[2]) oder Prutz[3]) von dem „Freiherrn" hier mit Witz und Schärfe verhöhnt. Auch an den „Fürstensaal" klopft er mit Chamisso schon gelegentlich an, wenn er den „kleinen Korporal" oder in gleichem Sinne wie Prutz[4]) und Freiligrath[5]) den „grossen Friedrich" als Muster aufstellt.[6]) Und wie in einzelnen Motiven, die von späterem politischem Eifer oft nur zu breit getreten wurden, ist er auch gerade in der Form manchem Stimmführer der vierziger Jahre voraus. Sein kleines politisches Genrebild, das mit Béranger in die Weinstube oder auf die Gasse zum Ausrufer und zum Lumpensammler herabsteigt, einen harmlosen Kinderreim wie im „Plumpsackspiel" ironisch zu beleben und selbst malerische Vorbilder wie die „Hundelektion" nach Karl Schulz[7]) politisch zu würzen weiss, hält sich von trockener Tendenzpoesie fern. So übertrifft er etwa weit Hoffmann von Fallersleben[8]) und kann neben Dingelstedt gestellt werden, dessen Vers sich ebenfalls an Heine und Béranger künstlerisch geschult hat.[9])

---

[1]) Hoffmann von Fallersleben: „Unpolitische Lieder", Breslau 1840/41.

[2]) Dingelstedt: „Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters" Hamburg 1841.

[3]) Robert Prutz: „Gedichte" 3. Aufl. Zürich 1846 und „Neue Gedichte" Mannheim 1849.

[4]) R. Prutz: „Dem alten Fritz"; „Neue Gedichte" 1849.

[5]) Vgl. Freiligrath: „Im Himmel" aus seinem „Glaubensbekenntnis", Mainz 1849.

[6]) Vgl. die Schlussstrophe von Gaudys „Gipsfiguren kauft!".

[7]) Werke: IX.

[8]) Gaudys bei aller Schärfe fein humoristisches „Plumpsackspiel" zeigt im Vergleich mit Hoffmanns von Fallersleben derbem „Knüppel aus dem Sack" den wahren Künstler.

[9]) Eine eingehendere Abhandlung über die politische Lyrik der vierziger Jahre hätte neben dem Inhalt auch die Form zu berücksichtigen. Christian Petzets „Blütezeit der deutschen politischen Lyrik von 1840—50" ist leider kaum mehr als eine Anthologie. Auch eine übersichtliche Gliederung der verschiedenen Motive, Richtungen und Zusammenhänge dieser Lyrik fehlt. Brauch-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wenn darum auch hier wie sonst Gaudys lyrisches Gebiet weder sehr weit noch sonderlich tief ist und ihm die überströmende Fülle des Gefühls fehlt, sichert ihm seine formale Gewandtheit und Anpassungsfähigkeit doch eine nachhaltige Wirkung. Sie erklärt auch seine vielseitige und zuletzt mit feinem Verständnis geübte Übersetzertätigkeit.

II.

Gaudys poetische Übertragungen sind weit verzweigt wie die Chamissos. Mit ungewöhnlichem Sprachtalent begabt, bringt er Verdeutschungen aus dem Altfranzösischen, dem Provenzalischen und aus modernem Französisch, aus dem Italienischen, dem Polnischen und Dänischen. Seine Dolmetscharbeit gilt dem zuerst von Uhland verwerteten Roman de Rou von Robert Wace, provenzalischen Rondos und Ritornelles, Liebesoden einer angeblichen Dichterin des 15. Jahrhunderts, Clotilde von Vallon-Chalys, polnischen und italienischen Volksliedern wie neuen Stoffen der Polen Niemcewicz und Mickiewicz, des Dänen Andersen, des Romantikers Victor Hugo und endlich des Chansonisten Béranger. Romantische Tradition und Gegenwartsinteressen spiegeln sich in dieser Wahl. Die modernen Themen freilich sind ihm nach Stil und Stimmung gemässer. Von einer Übersetzungskunst ist im ganzen erst bei der Wiedergabe von Mickiewicz, Victor Hugo und Béranger zu sprechen. Die übrigen Stücke zeigen die vorbereitende Entwicklung.

Am Anfang stehen Niemcewicz' „Geschichtliche Gesänge der Polen" [1]) und der „Roman de Rou". Der Dichter

---

bares Material liefert die Zeitliteratur. so Hermann Markgraff mit seiner Arbeit über „die politische Poesie der Deutschen", Leipzig 1845 und J. Scherr in seinem Buch über die „Poeten der Jetztzeit", Stuttgart 1844. Eigene Beobachtungen gedenke ich später in grösserem Umfange vorzulegen.

[1]) Niemcewicz' „geschichtliche Gesänge der Polen", metrisch bearbeitet, Leipzig 1833. Ein Exemplar der Übersetzung war mir aus der Breslauer Universitätsbibliothek zugänglich. In die

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

der „Schildsagen“ fühlte sich hier durch ritterliche Romantik begeistert. Aber wie schon in seinen eigenen Balladen, gelingt es ihm weder die allerdings selbst rhetorisch verstiegene polnische Vorlage poetisch zu heben[1]), noch im altfranzösischen Epos[2]) die „frische, lebendige, kraftvolle Art“, für die er doch ein richtiges Gefühl hat, in Wort und Vers zu treffen. Namentlich gegen Uhlands unnachahmliche Probe im „Grafen Richard ohne Furcht“[3]) fühlt man hier das Unzulängliche in Gliederung, Rhythmus und Takt der schwerfälligen Reimpaare und monotonen Alexandriner. Eine missverstandene „gewissenhafte Treue“, die sich bemüht, „Zeile für Zeile dem Originale“ zu folgen, hält überdies noch Stil und Sprache im Bann. So bleibt nur die mühsame Arbeit anzuerkennen, die nach der ungenügenden Ausgabe Fr. Pluquets vom Jahre 1827 bei geringen Erläuterungen M. Raynouards und August le Prevosts und spärlichen lexikalen Hilfsmitteln den umfangreichen und spröden Stoff auch mit philologischem Sinn bezwungen hat.[4]) Denselben Eifer zeigen seine provenza-

Werke: XXIV, 117 ist nur die „Elegie auf den Fürsten Michael Glinski“ aufgenommen.

[1]) Gaudy hat manches auch im einzelnen Gedicht zusammengerückt und so den Inhalt schärfer herausgestellt, die Form aber hat er häufig nur unter unleidlichen stilistischen Mängeln bewältigen können, von einem Rhythmus der Strophe ist noch kaum etwas zu spüren. Ein Beispiel mag genügen:

Die Nachbarn wussten's all', wie edel denkend
Er sei, rastlos der Gastfreiheit beflissen.
Ihm ward, die Pflugschar frohen Sinnes lenkend,
Was er bedurft und Ruhe im Gewissen. (Aus „Piast VI.“)

[2]) Wace's Roman von Rollo und den Herzögen der Normandie, Leipzig 1835.

[3]) Diese poetische Bearbeitung Uhlands weiss auch Gaudy wohl zu rühmen, seine Abhandlung über das „altfranzösische Epos“ aber, die zuerst 1812 in Fouqués „Musen“ erschien, dürfte er kaum gekannt haben.

[4]) Indem Gaudy den Stoff von allzu Breitem sichtet, von den 16547 Versen auch 4778 in knappe Prosa auflöst und nicht selten unklare oder korrumpierte Stellen durch eine glückliche Konjektur

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

lischen Studien, die er wieder auf eigenem Wege und zu einer Zeit unternahm, da die ersten grundlegenden Arbeiten von Diez nur eben erschienen waren. Nach Raynouards „Choix des Poésies Originales des Troubadours" vom Jahre 1827 sind von ihm leider nur zwei Übersetzungsproben zum Vergleich mit Diez erhalten, Bertrand de Borns Sühnegedicht an seine „Maeuz" und dessen berühmtes „Kriegslied", das bei Gaudy noch unter dem Namen Wilhelms von St. Gregory geht [1]). Hier ist wohl der Vers schon von Härten frei, aber mit dem Verzicht auf die kunstvollen Reimverschlingungen hat das „Kriegslied" auch den schlagkräftigen Rhythmus verloren, während im Minnegedicht überdies ein sentimentaler Ton stört, dem sogar die letzte Strophe mit ihrer graziösen Hindeutung auf realistischen Liebesgenuss geopfert wird. Ein innerstes Einleben in den eigentümlichen Stil-, Form- und Ideenkreis dieser alten Poesie ist unserm Vermittler bei allem Interesse doch nicht gegeben.

So konnte er auch die angeblichen Gedichte der

---

erhellt (so etwa S. 225 Anmerkung 3; S. 272 Anmerk. 1; S. 290 Anmerk. 1; S. 346 Anmerk. 1), vermag er wieder den Inhalt lebendig zu machen, ohne doch bis zur letzten künstlerischen Überarbeitung vordringen zu können. Die häufigen syntaktischen und rhythmischen Fehler seien auch hier nur angedeutet:

S. 40: Zu Lande wie zur See trieb man sie aus dem Haus,
Viel Unheil übten sie, wohin sie kamen, aus.

S. 41: Nachdem sie sich bered't, gelobten sie sich Treu'
Und leisteten den Schwur, sich fest zu stehen bei.

S. 265: Seht Lanzen spitzend jetzt die Truppen,
Ausbessernd Helm und Panzers Schuppen,
Steigbügel, Sattelzeug bereitend,
Den Köcher füll'nd, Armbrust besaitend.

[1]) Werke XXIV, 173 u. 175. Das „Kriegslied" ist das bekannte Gedicht (bei Raynouard II, 210): „Be m play lo temps de pascor", das „Liebeslied" findet sich bei Raynouard III, 142: „Jeu m'escondise, donna, que mal non mi er". Diez gibt das erste Gedicht in einer Prosaübertragung, das zweite im Versmass des Originals wieder; vgl. sein „Leben und Werke der Troubadours", 2. Aufl. 1882.

Digitized by Google	Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Clotilde von Vallon-Chalys aus dem 15. Jahrhundert [1]), eine literarische Fälschung des achtzehnten, für echt halten. Denn um dieses in manchen Zügen allerdings geschickte Gespinst aufzulösen, bedurfte es nicht erst der scharfen Sonde moderner Philologie [2]), sondern schon Forscher wie Raynouard, Brunet, Quérard oder Tissot hatten sich gleich nach dem Erscheinen der Gedichte nicht täuschen lassen. Unkritisch rechnet Gaudy aber bei den mancherlei modernen Anklängen mit „Empfindungen des Herzens", die „allen Zeiten und allen Völkern" gemein sind, und begeistert sich tendenziös für das „reine, edle Fühlen", die „Naivität des Ausdrucks" und die „ungekünstelte Liebenswürdigkeit" dieser älteren französischen Dichtung gegenüber der neuen mit ihrem „Flitterprunk" und ihrem „glatten Parkett der Gemeinplätze".

Gleichwohl hatte unter dieser engen Auffassung die Übersetzung nicht zu leiden. Sentimentale Ausdrücke waren durch den Stil vorbereitet, der ganz modern von einem „frément corsage", einem „torrent de pleurs", von „aurore" und „estoyle du soir" für Jugend und Alter und in einer Trauerelegie von „l'affreux néant" u. a. spricht. Auch der Inhalt mit seiner zarten Empfindsamkeit kam dem eigenen Gefühl des Übersetzers entgegen. Die innigen Verse: „An meinen Erstgeborenen", die „Elegie auf Heloisas Tod" mit ihrem rührenden Kindesgeplauder, die gedämpften Liebesseufzer der Frau in der „Heroide an meinen Gatten Bérengar" haben so besonders einen stimmungsvollen Nachklang gefunden.

---

[1]) Poésies de Marguerite-Eleonore Clotilde de Vallon-Challys publiées par Ch. Vanderbourg, Paris 1803. Gaudys „Auswahl der Gedichte" in „freier Bearbeitung" erschien in Berlin 1837.

[2]) Einen philologischen Nachweis der Fälschung bot zuletzt P. Cottin: „Vanderbourg et les poésies de Clotilde de Surville"; Paris 1895. Abschliessend aber hat schon vorher darüber W. König gehandelt mit Hinweis auf Gaston Paris und Sainte Beuve in seiner „Étude sur l'authencité des Poésies de Clotilde de Surville", Halle 1875.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Überhaupt ist hier durchaus schon von einem fertigen Können zu reden. Sprache, Stil und Form sind schmiegsam geworden. Gaudy vereinigt nun Treue der Wiedergabe mit poetischer Feinheit, er weiss zu spannen und ausdrucksvoll zu beleben, schwächere Stellen zusammenzuziehen, uns fremde Versmasse wie den Alexandriner und Zehnsilbler zu ersetzen, aber auch dem graziösen Gang der Rondels und dem zierlichen Reimspiel der Triolette gewandt zu folgen.[1])

Und sein Können entwickelt sich weiter. Trotz des „altklugen Norddeutsch“ trifft er im polnischen, im italienischen Volkslied[2]), hier namentlich in den „Toskanischen Rispettis“, den rechten naiven Ton und erhebt sich in den wenigen Proben nach Mickiewicz und Victor Hugo fast zu gleicher Wirkung wie das Original. „Frau Twardowska“[3]) und „Die drei Budrissöhne“ spiegeln treulich Form und Geist des polnischen Romantikers[4]), und auch für Victor

---

[1]) Nur wenige Beispiele mögen zeigen, wie Gaudy mit der Knappheit auch den Sinn des Originals bei leiser Retouchierung festzuhalten vermag. In den Worten: „Für meine einz'ge Lust Dich anzublicken“ (S. 114) klingt das Französische: „Te voy toujours; te voy et veulx te veoir encore“ ebenso innig und dringend wieder. Ohne auszuschwärmen wird ein einfaches: „Tu vis mon émotion“ durch die Wendung: „Du sahst, wie meiner Wangen Farbe wich“ (S. 123) fein belebt, wird eine neckische Situation: „(Bayzer m'y prist;) ne le sentys qu'à payne“ im Bilde: „er streifte kaum die Wangen“ (S. 124) anheimelnder. So weiss er auch zu spannen und ausdrucksvoll zu betonen, so etwa in den Worten: „Weshalb nicht immer, immer Kinder bleiben“ (S. 130) für das Französische: „enfants que ne restons toujours“, und vermag gelegentliche Stilpointen ebenso graziös wiederzugeben:

Sans que plaignions, à l'ombre des rameaulx,
Droit précieulx de souspirer comme elle

Gaudy: „ohne zu beseufzen, dass wir seufzen nicht wie sie“.

[2]) Werke XXIV, 123 f. [3]) XXIV, 103 f.

[4]) Auf weitere Übersetzungen aus dem Polnischen des Mickiewicz, namentlich auf eine Übertragung seines „Konrad Wallenrod“ verzichtete Gaudy, da ihm hier Kannegiesser zuvorgekommen war. (Vgl. Gaudys Brief an den Verleger Reimer vom 15. Februar 1834; Anhang S. 115.)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hugos „Orientales“ lässt sich in den Stücken: „Der Derwisch“, „Der Mondschein“, „Der Schleier“ und „Der Araberin Abschiedsgrüsse“ kaum eine bessere Wiedergabe finden.[1]) Jedenfalls wird ein unbefangenes Urteil sie in vielem Freiligraths gerühmter Übertragung vorziehen[2]). Ein Vergleich mag hier sprechen:

Victor Hugo (le Voile):

Je revenais du bain, mes frères,
Seigneurs, du bain je revenais,
Cachée aux regards téméraires
Des Giaours et des Albanais;
En passant près de la mosquée
Dans mon palanquin recouvert,
L'air de midi m'a suffoquée . . .
Mon voile un instant s'est ouvert.

Freiligrath: Ich kam vom Bade, meine Brüder!
Vom Bade, ja, kam ich zurück.
Mein weisser Schleier wallte nieder —
Gewiss mich traf kein Frankenblick!
Ein Mal nur wagt ich ihn zu heben,
Bei der Moskee, mit leiser Hand;
Doch hob ich ihn nur eben, eben —
Ach heftig stach der Sonne Brand!

Gaudy: Ich kehrt', Ihr Brüder, heute Morgen,
Gebieter, aus dem Bad zurück,
Geschützt sorgfältig und geborgen
Vor Giaur und Albaneser Blick.
Bei der Moschee vorbeigetragen
In dem bedeckten Palankin,
Hat sich mein Schleier aufgeschlagen —
Erstickend war der Sonne Glühn.

Freiligrath erlaubt sich Abweichungen, Flickwörter, Wiederholungen, um den Vers zu glätten und zu füllen, Gaudy folgt mit seltener Strenge fast Zeile für Zeile der Vorlage, bringt jedes Wort und jede Wendung heraus und fügt sich auch der Form in Rhythmus und Melodie mit

---

[1]) XXIV, 146 f.

[2]) „Lyrische Gedichte“ von Victor Hugo. Deutsch von Ferd. Freiligrath; Frankfurt a./M. 1845.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

feinem Takt an. Weitere Proben würden ähnliches lehren [1]. Durch lange Übung ist Gaudy zum Übersetzungskünstler herangereift.

Die mit Chamisso unternommene Verdeutschung Bérangers vom Jahre 1838 krönt sein Werk [2].

Dem älteren Freunde hat er sich bei dieser Dolmetscharbeit unentbehrlich gemacht. Neidlos erkennt er seine grössere Arbeitskraft, Frische und Beweglichkeit an, und das gemeinsame Wirken bringt seinem einsamen Lebensabend nach Hitzigs treuem Zeugnis den schönsten Genuss [3].

---

[1]) Noch einige Beispiele seien zum Vergleich gegeben:

I.

Victor Hugo (le voile):

Mais vous vous parlez à voix basse,
A voix basse vous vous parlez.

Freiligrath: Allein ihr sprecht mit leiser Stimme,
Mit leiser Stimme redet ihr!

Dagegen Gaudy mit lebendiger Spannung:

Was soll geschehn — Ihr sprecht so leise —
Ihr sprecht so leis' — was soll geschehn.

II.

Victor Hugo („Adieux de l'Hôtesse Arabe"):

Ses pieds fouillent le sol, sa croupe est belle à voir,
Ferme, ronde et luisante, ainsi qu'un rocher noir
Que polit une onde rapide —

Freiligrath:

Den Sand wühlt auf sein Huf; sein Kreuz ist rund und schön
Und leuchtend wie ein Fels im Schilfmeer anzusehn,
Den glatt gespült der Brandung Lauge.

Gaudy:

Den Boden schlägt sein Huf; schön ist es von Gestalt,
So kräftig, wohlgenährt; es glänzt wie der Basalt,
Den glatt gewetzt des Bachs Geriesel.

[2]) Bérangers Lieder. Auswahl in freier Bearbeitung von A. v. Chamisso und Franz Freiherr Gaudy. Leipzig 1838.

[3]) Hitzig bezeugt (Chamissos Werke, 4. Aufl., VI, 272): „Die aufrichtigste Freundschaft verband beide Männer, und sie wurde noch fester begründet durch die gemeinschaftliche Bearbeitung der Bérangerschen Gedichte. Chamisso bewunderte ohne Neid die Leichtigkeit, mit welcher der jüngere Freund die Aufgabe löste, die so viel Schwierigkeiten darbot und die er zwar auch, aber nur mit grosser Anstrengung zu überwinden vermochte."

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die Verbindung ist so eng, dass sechs Gedichte von beiden unterzeichnet sind und keines „ohne die Mitwirkung des Sekundanten durchbildet ward“ [1]). Bedeutsam sind ihre künstlerischen Prinzipien, die Gaudy formuliert. Sie wollen einem so „freien, selbständigen Dichter“ gegenüber nicht „Knechte“, sondern gleich frei gesinnte Bearbeiter sein, die das „Wort dem Geiste opfern“ und lieber „lose und frei über dem Originale schweben, als dessen Farbe verwischen und es herabziehen“. Aber ihre Massstäbe werden trotz solcher Tendenz doch teilweise verschoben durch die zeitgemässe, im heutigen Frankreich grausam verleugnete, damals selbst von Goethe [2]) geteilte Überschätzung und eine zu persönliche Auffassung ihres Autors. „Gesinnung, Charakter“, selbst „religiöse Überzeugung“ wie „Erhabenheit, Fülle und Tiefe“ betont Chamisso bei diesem „Dichter, der alle überragt“, doch zu nachdrücklich [3]). Auch auf die „deutschen Züge“ legt man zuviel Gewicht, vermeidet „jedes den Deutschen störende Element“ zu ängstlich und mildert endlich der reaktionären Zensur zuliebe die politischen Töne mehr als nötig. So tritt uns hier doch nicht ganz der leichte und kecke französische Chansonist entgegen, und Ampère konnte mit Recht von einem „germaniser“ sprechen. [4])

---

[1]) Vgl. auch für die folgenden Ausführungen die Vorreden Chamissos und Gaudys zu ihrer Übersetzung.

[2]) Von Goethes vielfachen Urteilen über Béranger sind besonders wichtig die „Gespräche mit Eckermann“ vom 29. Januar 1827 und vom 14. März 1830.

[3]) Béranger wird von Chamisso wie von dem für Chateaubriand schwärmenden Gaudy gegen die „gleichzeitigen französischen Literatoren“ ausgespielt, gegen die Chamisso auch in gelegentlichen Briefen seine Abneigung bekennt. So wenn er etwa Andersens „Improvisator“, das „rein unschuldige, keusche, fromme Buch“ der „entgötterten Welt“ der modernen französischen Romane“ entgegenstellt, die „zum Erschrecken durchschauende Blicke in die Verderbnis des menschlichen Herzens und der Gesellschaft“ tun lassen (Brief an Andersen vom 21. Juni 1836).

[4]) Vgl. Ampères gehaltvollen Aufsatz über „A. de Chamisso“ in der Revue des deux mondes 1840 (Bd. 22, S. 648 f.)

Digitized by Google | Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die Individualität bestimmt im ganzen die streng sichtende Auswahl, so zwar, dass Gaudy mit einem Übergewicht von 20 Liedern mehr die leichteren anakreontischen chansons und die humoristischen Genrestückchen, Chamisso die sozialen Lieder und einige tiefere Stimmungsbilder wie „Der ewige Jude“ und „Altmütterchen“ übernimmt, die politischen Verse aber sich gleichmässig verteilen und einige berühmte Napoleonlieder gemeinsam übertragen sind. Den Wert der Übersetzung hat diese Scheidung erhöht. Denn während Chamisso gelegentlich eine leichte chanson wie die „Kartenlegerin“ etwas zu derb anpackt, kann hier Gaudy seine volle Gewandtheit beweisen, anderseits muss er im ernsten Lied mit einem zu sentimentalen Ton der Kraft und Tiefe des älteren Dichters, die freilich auch das Original weit übertrifft, den Vorrang lassen. Chamissos besonderer Anteil ist feinsinnig, wenn auch nicht erschöpfend, von Walzel beleuchtet worden. Eine Würdigung von Gaudys bisher wenig beachteter Mitarbeit wird diese Urteile ergänzen.

Gewiss, alle Wandlungen dieses „Proteusdichters“, wie er ihn überschätzend nennt, spiegelt Gaudy ebenso wenig wieder wie Chamisso. Das Frivole und Pikante scheidet stark aus. Die Grisette, den Pariser Polisson, den lüsternen célibataire vermeidet er oder färbt sie allzu harmlos.[1]) Er redet nicht von „contes graveleux“,[2]) schwächt ein „fais l'amour!“, selbst ein „baiser ses pieds nus“ ab,[3]) streicht und retouchiert, um etwa ein drastisches Stücklein wie „Ma Grand' Mère“ dem deutschen Publikum mundgerecht zu machen.[4]) Auch sein Verzicht auf Sangbarkeit, auf das „Gejodel“ des Refrains, wie Goethe es treffend

---

1) Vgl. etwa Bérangers „Le petit homme gris“, „Le vieux célibataire“, „L'aveugle de Balognet“ mit Gaudys „Graumännchen“, „Der alte Hagestolz“, „Der Blinde von Balognet“.

2) Vgl. „Hans Wohlgemut“ (Roger Bontemps).

3) Vgl. die „Höllenfahrt“ (la descente aux enfers), wo auch zwei Strophen, die auf stärkeren Liebesgenuss hindeuten, getilgt werden.

4) Siehe: Anhang IV, 1.

nennt, hat gerade solchen Liedern viel von der ihnen eigentümlichen Frische genommen. So erscheinen Stücke wie das „Bodenstübchen", die „Seelenwanderung", die „Schwalben" zu weich und idealisiert, der „alte Sergeant" zu pathetisch. Eigenes tieferes Empfinden färbt wie in „Mein Rock" zum Teil auch unbewusst. Geibel und Leuthold treffen mit mehr Realismus hier eher die leichtere Mischung des Franzosen.[1])

Aber mit diesen Einschränkungen sind auch die Nachteile der Übersetzung erschöpft. Die Vorzüge übertreffen sie. Trotz aller Mässigung im frivolen Element zeigt Gaudy doch auch bei heiklen Stückchen wie den „Ehepakten", dem „Dauphin", dem „Staatsrat" graziöse Gewandtheit,[2]) im politischen Lied Ironie und Sarkasmus und im lyrischen und humoristischen Genrebild volle Meisterschaft, die wohl auch die Wirkung des Originals aus eigenen Mitteln erhöht. Sprache und Vers haben Leben und Bewegung und bei aller Treue einen echt volkstümlich deutschen Ton. So gibt er in „Unser Pfarrer", „Meine Republik" und im „König von Yvetot" Trinklieder voll behaglicher Zecherstimmung,[2]) streift in der „Blinden Mutter" das Volkslied von der einsamen Spinnerin und lässt in den „Erinnerungen des Volkes"[3]) das vertraute Bild der alten Märchenerzählerin aufsteigen. Bei äusserster Knappheit ist seine Sprache von einer fast Goetheschen Einfachheit. Anakreontische Stückchen wie der mit Chamisso verfasste „Galante Fischer" oder „Der Winter" klingen unmittelbar an den graziösen Stil des Gesellschaftsliedes bei Goethe an.[4]) Nichts Schweres, kein der deutschen

---

[1]) Vgl. Anhang IV, 2. [2]) Anhang IV, 3. [3]) Anhang IV, 4.

[4]) Vgl. etwa aus „Der Winter" die Stelle:

Noch ein Pärchen kommt zum Feste,
Sie die Schönste, er der Beste.

Oder: Weich in Pelz gehülltes Kätzchen,
Naht Rosette, naht mein Schätzchen,
Bringt die beste Wärme mir.

Für das Bérangersche:

Rose en douillette, en fourrure
Ici contre la froidure
Vient m'offrir un doux soutien.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Syntax fremdes Element zeigt sein Stil. Er löst die im französischen Vers gebräuchlicheren Substantiva auf und schafft dadurch sofort belebte Situationen,[1]) umschreibt den Ausdruck und gibt ein anschauliches Bild,[2]) sorgt bei gleichem Sinn für eine charakteristisch deutsche Färbung,[3]) trifft für das Gassenlied die Sprache des Alltags und ihre typischen Redewendungen[4]) und setzt auch, wo es nötig erscheint, scharfe Akzente.[5]) So sind besonders seine politischen Lieder wie die „Unendlich Kleinen", die „Fastnacht im Jahre 1829", die „Zehntausend Francs", der „Kardinal und der Dichter" treffliche Muster, die wie im einzelnen auch im ganzen Klang und Stimmung lebendig herausbringen.[6]) Herweghs Lob, dass nur eine dem französischen Chansonisten verwandte Natur ihn so wiedergeben

---

[1]) Vgl. etwa Béranger:
Combien d'imperceptibles êtres!
Gaudy: Von kleinen Wesen seh' ich's wimmeln.
Béranger: Travailler serait un abus!
Gaudy: „Arbeit jetzt?" Das schickt sich nicht!

[2]) Béranger: Ne répondez plus de personne
Je veux devenir courtisan.
Gaudy: Wir sind veränderlich — kein Wunder!
Sind Menschen. — Ich muss fort zur Cour.

[3]) Béranger: Un grand prince à moi s'intéresse
Gaudy: Ein Prinz geruht mich anzusehn.
Béranger: A m'incliner bien bas
Gaudy: Und mich zu bücken, tief zu bücken.

[4]) Béranger: Quoi! proscrire? Ah! ce mot doit être
Inconnu dans notre cité.
Gaudy: Bannen? Ich mag das Wort nicht leiden,
Es riecht mir so nach Polizei.

[5]) Béranger: Quand sur ma muse on venge la morale,
Tous les mouchards comptons deux mille francs.
Gaudy: Sie ruft: Rächt die Moral, Moral vor allem!
Schön, auf Spione gehn zweitausend Francs.

[6]) Man vgl. etwa: Béranger (Les infiniment Petits):
Tout est petit, palais, usines
Science, commerce, beaux-arts.
De bonnes petites famines
Désolent de petits remparts;

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

konnte, wird man wie Chamisso auch Gaudy bestätigen können. Die gleichzeitigen Bérangerübersetzungen, namentlich auch die des schwäbischen Liberalen Ludwig Seeger, bleiben hinter dieser Verdeutschung weit zurück. Aber auch mit Geibels und Leutholds Übertragung darf sie sich messen. Auf seinem eigentlichen Gebiet, im lyrischen Stimmungsbild und im humoristisch-satirischen Lied wenigstens hat Gaudy einen Vergleich selbst mit diesen Meisterdolmetschen in keiner Weise zu scheuen.[1])

Dem Urteil, das ein streng beobachtender Gang durch Gaudys Werke im einzelnen ergeben hat, braucht rückblickend kaum etwas hinzugefügt zu werden. Die Vielseitigkeit seines Schaffens und die Weite seiner Interessen fiel vor allem ins Auge. Er durfte als Lyriker und Epiker, als Novellist und Reiseschilderer, als Kunstkritiker und Übersetzer auf eine besondere Betrachtung Anspruch machen. Und diese mannigfache Betätigung entsprach innerer Anlage und Entwicklung, von der alles schnell antastenden Fruchtbarkeit des Tagesschriftstellers hielt sie sich fern. So konnte Gaudy als wichtiges Glied im literarischen Zusammenhang seiner Tage in seinem eigenen Wirken den Fortgang von der Romantik zum Jungen

---

Sur la frontière mal fermée,
Marche, au bruit de petits tambours,
Une pauvre petite armée
Mais les barbons règnent toujours!

Gaudy: Klein sind die Hüttchen, die Palästchen,
Klein Handel, Kunst und Wissenschaft;
Das Völkchen wird von kleinen Pestchen
In kleinen Städtchen hingerafft.
Trompetchen, kleine Trommeln schallen,
Armeechen ziehn von Ort zu Ort.
Der Grenze Türmchen sind zerfallen,
Zaunkönige herrschen immerfort!

[1]) Man vgl. etwa Gaudys Übersetzung von „Unseliger Lenz" mit der bei Geibel und Leuthold.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Deutschland und weiter zum modernen Realismus in Vers und Prosa aufweisen. Langsam nur kam er in engerem Kreis zur Vollendung. Aber in einer Zeit, wo das Stilgefühl schwand, der Inhalt zur Tendenz wurde und die journalistische Prosa den Markt beherrschte, suchte er in der Kunst und im Dichterischen seinen Halt. Selbst ein politisches Streitlied besticht bei ihm durch die graziöse Form.

Im Leben war er ein Einsamer, den wenigen Getreuen aber ein hingebender Freund. Ein hartes Schicksal hatte ihm den leichten Sinn zum Ernst gewandt, den Witz zum Humor geläutert. Sein Wesen war vornehm und schlicht, mehr als sein „lieber" Chamisso zeigte er auch im Äussern den Edelmann, sein Herz aber gehörte dem Volke und volkstümlichem Wesen. Er besass eine grosse Arbeitskraft, eine leichte Auffassung und schnelle Anpassungsfähigkeit. Weltkenntnis und reiche Bildung hatte er sich erworben. Dem Dichter und Menschen wird die Literaturgeschichte, wenn auch an bescheidener Stelle, weiter seinen Platz bewahren.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Anhang.

I.

1. Gaudyliteratur und Ausgaben.

Ein Abriss der Gaudy-Literatur lässt sich mit wenigen Strichen geben. Sie ist unbedeutend und voller Einseitigkeiten. Immer mehr hat man das Gesamtbild seiner vielverzweigten Schriften aus dem Auge verloren. R. M. Meyers „Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts" widmet nur dem Béranger-Übersetzer und „flüchtigen" Novellisten einige Zeilen und bei Vogt und Koch (2. Auflage II, 384; 401) hat ihm erst seine Säkularfeier Eingang verschaffen können. — Doch auch die älteren Literaturgeschichten wissen Gaudy wenig gerecht zu werden. Am oberflächlichsten beurteilt ihn wohl Roquette, verständiger Heinrich Kurz, der seine „unverkennbare Selbständigkeit" betont. Gottschalls feuilletonistische Beleuchtung kennt nur den „modern frivolen, französierenden, leichtfertigen Gaudy", der als „Ablagerung des Heinischen Geistes" erscheint; richtig hebt allein Karl Barthel den Kernpunkt seiner Kunst: die „poetische Genremalerei moderner Wirklichkeit" heraus; liebevolles Verständnis für seine Eigenart zeigt Joseph Hillebrand.

Die eigentliche Zeitliteratur über G. ist reicher und schätzt ihn im ganzen auch höher ein. Den Zusammenstellungen in der A. D. B. VIII, 419 und bei Goedeke VI, 155 f. sei hier nur das Wichtigste zugefügt.

Von den zahlreichen Tagesrezensionen seiner Schriften, die sich in Gersdorffs „Deutschem Repertorium", im „Berliner Konversationsblatt", in den „Blättern für literarische Unterhaltung" u. a. verstreut finden, möchte ich nur auf G. Schwabs lobende Besprechungen der „Korallen" der „Kaiserlieder", des „Römerzuges" in den „Heidelberger Jahrbüchern" (1835, S. 702; 1836, S. 619; 1837, S. 783) aufmerksam machen. Auch aus der Menge der Nekrologe für den so jäh einem rührigen Schaffen Entrissenen sei nur einer in den „Blättern für literarische Unterhaltung", vom 6. April 1846 mit der Chiffre 33 herausgehoben, da er Grenzen und Bedeutung der Gaudyschen Kunst taktvoll abwägt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wichtiger erscheinen Urteile der jungdeutschen Richtung. Ihre führenden Zeitschriften geben dem Dichter der „Kaiserlieder“ und dem modernen Reisefeuilletonisten nur einen nebensächlichen Platz, auch Laubes Literaturgeschichte, die stark parteiisch eingeschränkt ist, geht flüchtig über ihn hinweg. Aber der freiere Gutzkow, obwohl er die Enge der Gaudyschen Napoleonauffassung mit Recht zu tadeln hat, rühmt doch sein „feuriges, phantasievolles und die Sprache meisterhaft beherrschendes Talent“ in den „Beiträgen zur Geschichte der neusten Literatur 1836“, und eine zusammenfassende Charakteristik aus dem Kreise Jungdeutschlands von F. G. Kühne in den „Monatsblättern zur Ergänzung der Allgemeinen Zeitung“ vom Mai 1845 erkennt trotz scharfer Sichtung Gaudys „eigentümlichen Wert als humoristischer Genremaler“, dem eine „niederländische Kraft der Farben“ zu Gebote steht, unbedingt an.

Für eine Gesamtübersicht mögen diese Proben genügen, besondere Urteile werden bei Gaudys einzelnen Schriften Erwähnung finden. Nur ein Überblick über die neueste Literatur zu seinem hundertjährigen Geburtstage am 19. April 1900 sei noch angeschlossen. R. M. Meyers „Grundriss der neueren deutschen Literatur“ und das „Literarische Echo“ II, 1134, 38, 1212 verzeichnen sie. Uber die üblichen Jubiläumsartikel erheben sich aber auch hier nur zwei grössere Feuilletons: von Houben: „Franz v. Gaudy“ in der Belletristischen Beilage der „Hamburger Nachrichten“ (1900, Nr. 91) und besonders von dem Tübinger Romanisten Karl Voretzsch: „Gaudys Entwicklungsgang“ in der „Münchener Allgemeinen Zeitung“ (Beil. vom 18. u. 19. April 1900).

Zwei andere Arbeiten Voretzschs, der von gelegentlichen Studien aus zunächst für den Napoleonsänger interessiert wurde, kommen hinzu: sein umfassender Aufsatz über „Gaudys Kaiserlieder und die Napoleondichtung“ in den „Preussischen Jahrb.“ 95, 412 ff. und die freundliche Skizze in dem „Staatsanzeiger für Württemberg“. besondere Beilage vom 28. Juli 1899, über „Gaudy und das Schwabenland“, die Gaudys Beziehungen zu Süddeutschland, seine schwäbische Reise vom Jahre 1837 und ihre novellistischen Früchte überschaut. — Zur literarhistorischen Einreihung Gaudys liegen hier die ersten Ansätze vor.

Sonst hat seine Säkularfeier eher Versuche gebracht, dem allgemach Vergessenen durch „ausgewählte Werke“ neue Leser zu gewinnen. Zu erwähnen ist die zweibändige Reclamausgabe, die des Dichters Grossnichte Alice Freiin v. Gaudy mit sicherem Geschmack zusammengestellt hat, was von der weit dünneren „Auswahl“ des Dr. K. Siegen, Leipzig bei G. Fock, leider nicht gesagt werden kann. Neben diesen Erneuerungen behält die

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Spemannsche „Auswahl“ von Constanze v. Gaudy wegen der biographischen Einleitung ihren Wert. Eine vollständige Sammlung der Gaudyschen Schriften aber bietet nur die Ausgabe seines Freundes Arthur Mueller, Berlin 1844, die dem König Friedrich Wilhelm IV. zur Erinnerung an den einstigen Jugendgespielen gewidmet ist. Nicht darin aufgenommen sind Gaudys erste Beiträge zu schlesischen Zeitschriften; auch von seinen ersten Veröffentlichungen: der „Erato“, 1829, den „Gedankensprüngen etc.“, 1831, den „Korallen“, 1834 und den „Schildsagen“, 1834, ist nur eine Auswahl geboten.

2. Zeugnisse und Urkunden.

Von einem „reichen“ dichterischen Nachlass Gaudys, der in den Händen seiner Freunde geblieben sei, spricht die Nichte Constanze v. Gaudy, und der erste Herausgeber Arthur Mueller bestätigt, dass ihm eine Fülle von biographischem Material vorgelegen hat. Verwertet hat er es nach seiner ursprünglichen Absicht nicht mehr, auch nicht in seinen „Reliquien“; die vierziger Jahre brachten dem scharfen Leiter der satirisch-politischen „Ewigen Lampe“ andere Ziele.

Das von bedeutenderen Urkunden der Familie allein erhaltene italienische Tagebuch befindet sich im Besitz eines Grossneffen, des Generalleutnants v. Gaudy, der es mir bei meiner Arbeit gütigst zur Verfügung stellte. Für die realistisch treuen Aufnahmen des Genredichters gibt es manchen interessanten Beleg, gegen eine Veröffentlichung aber spricht sein rein persönlicher Charakter, der nur eigene Erlebnisse, Beobachtungen, Stoffe und Pläne knapp notiert. — Auf Gaudys intimen Verkehr mit den deutschen Künstlern in Rom, für den es ebenfalls reichlich zeugt, wird bei den italienischen Reisen näher einzugehen sein.

Ausser diesen umfänglichen Aufzeichnungen sind nur noch wenige handschriftliche Reste vorhanden: Erinnerungen und Briefe aus Gaudys Kinderzeit und ein Buch Karikaturzeichnungen des jungen Offiziers. Beides ist von Fedor v. Zobeltitz, einem entfernteren Verwandten des Geschlechtes, veröffentlicht worden; die Mitteilungen aus „Gaudys Jugendtagen“, besonders köstlich frische Briefe der Mutter, in der Zs. f. Bücherfreunde IV,13 und das „Karikaturenbuch des Franz Freiherrn Gaudy“ als Privatdruck des „Berliner Biblioph. Abends“, Berlin 1906.

Was von anderen Zeugnissen noch auffindbar gewesen, bleibt leider auch allzu sporadisch.

Zusammenhängend erscheinen nur die Briefe an den Verleger Reimer. Sie betreffen im wesentlichen den „Deutschen Musenalmanach“ Chamissos, besonders den bekannten Streit der

Digitized by Google   Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Schwaben" um Heines Bildnis. K. E. Franzos hat sie in seiner „Deutschen Dichtung" XI, 275 u. XIV, 147, 177, 202, 225 mitgeteilt.

Den jungen Bewunderer Heines kennzeichnet ein Widmungsbrief, den er mit der „Erato" an seinen „geistigen Vater" sandte. Aus Varnhagens Autographensammlung ist er durch Karpeles in der „Neuen Freien Presse" vom 28. September 1901 veröffentlicht worden. Noch früher hinauf und in eine ganz andere Sphäre weist ein Huldigungsschreiben Gaudys vom 8. Januar 1824 an Fouqué (Holtei: „300 Briefe"). Der Kunstkritiker der ersten italienischen Reise spricht aus zwei Briefen von Mailand an den befreundeten Franz Kugler (vgl. A. Meyer Cohn: Katalog einer Autographensammlung S. 82), der launige Humorist aus einer brieflichen Plauderei an seine Schwester Constanze, Baronin von Kalckreuth (Holtei: „300 Briefe").

Für Gaudys letzte Zeit kämen endlich noch einige Zuschriften an Georg Harrys, den Herausgeber der „Posaune", in Betracht, die Anna Wendland unter ihren Briefpublikationen im „Hannoverschen Courier" 1904 (No. 252000 ff.) hat abdrucken können.

Mitteilungen aus seinem Freundeskreis fliessen noch dürftiger. Nur wenige direkte Notizen über seinen Verkehr mit Franz Kugler, R. Reinick, G. Schwab oder Justinus Kerner waren auffindbar und werden an ihrer Stelle genannt werden. Spätere „Erinnerungen" etwa von W. Alexis (hgb. von M. Ewert, Berlin 1899) oder Holtei („Vierzig Jahre") gedenken Gaudys nicht mehr oder doch nur gelegentlich. Ein unglücklicher Zufall hat ja sogar für seinen intimsten Verkehr mit Chamisso nur unwesentliche Briefstellen bewahrt, in denen dieser nebenher von seinem „Freunde" Gaudy, einem „wackeren, lieben Mann", an Andersen, de la Foye oder Freiligrath Nachrichten und Grüsse ausrichtet (vgl. Chamissos Werke 5. Aufl. VI, 251, 329, 339).

II.

Heinische Nachklänge in Gaudys erster Lyrik.

Dem „Don Henriquez", dessen spanischen Trochäen zuerst Heine die ironische Form gegeben (K. Fessel: Die metrische Form in Heines Dichtungen; Z. f. d. deutschen Unterricht III, 47 f.), entsprechen bei Gaudy (Erato 1829): No. XII („Don Crispin steigt durch die Gassen"); No. XLIII („Don Hernandez greift am Abend"), und in demselben Stil: No. XIII („Da tritt ein alberner Junge") oder No. XLIV („Mit dem Arme in der Binde").

Von vielen anderen Reminiscenzen seien nur die greifbarsten notiert:

Digitized by Google · Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Erato No. XLV. Wir reihten uns um den Teetisch.
Heine: Sie sassen und tranken am Teetisch.

No. X. Du spieltest ja sonst Komödie
Ganz unübertrefflich mit mir.

Heine: Ich habe solange als Komödiant
Mit dir gespielt Komödie.

Erato No. II. Da trat sie in das Zimmer
Und sah mich erbleichend an,
Und aus dem blauen Auge
Die helle Träne rann.

Heine: Du siehst mich an wehmütiglich
Und schüttelst das blonde Köpfchen,
Aus deinen Augen schleichen sich
Die Perlentränentröpfchen.

Ganz voll Heinescher Elemente ist besonders noch „Erato“ No. III:

Gaudy: Sie sass an meiner Seite
Und tändelte kosend mit mir.

Heine I, 98 No. 7. Wir sassen am Fischerhause
Und schauten nach der See.

Gaudy: Ich schiffte nach jenen Landen,
Die still in der Südsee blühn.

Heine: Wir sprachen von fernen Küsten,
Vom Süden und vom Nord.

Und: Am Ganges duftet's und leuchtet's
Und Riesenbäume blühn.

Gaudy: Dort unter den Kokosbäumen
Bebaut ich das kleine Feld,
Und dächte kaum noch in Träumen
An die alte armselige Welt.

Heine: Dort wollen wir niedersinken
Unter dem Palmenbaum,
Und Liebe und Ruhe trinken
Und träumen seligen Traum.

Solche allzu offenkundigen Anklänge hat Gaudy aus der 2. Aufl. dann ausgemerzt. Aber selbst die „Korallen“ vom Jahre 1834 zeigen neben ihren neuen Zügen doch noch starke Abhängigkeit. Man vergleiche z. B. die Nachwirkungen der „Traumbilder“. (Heine zitiere ich hier in der älteren Fassung nach Elsters Sonderabdruck des „Buchs der Lieder“ 1887.)

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gaudy (Korallen S. 121; Werke VII, 81):

Es zog vorbei noch manche Gestalt
Fremd und bekannt, so jung wie alt.

Heine (II. Traumbild):

Und wie ich schau', die Maid ich fand
So fremd und doch so wohlbekannt.

Gaudy: Drauf kamen die kleinen Schwesterlein,
Gar bleiche, holde Engelein.

Heine (VI. Traumbild):

Das waren weisse Engelein
Die glänzten hell im Rosenschein.

Gaudy: Sie warfen dem Bruder Kusshand zu
Entschwunden waren sie im Nu.

Heine (II. Traumbild):

Und wie sie dies gesprochen dar
Auf einmal alles schwunden war.

Wie dieser erste „Traum" Gaudys von Heines II., VI. und VIII. Traumbild zehrt, stützt sich ein zweiter (Werke VII, 84) auf „Lyr. Interm." LXVI („Das alte Jahr so traurig") und „Lieder" IX („Mit Myrthen und Rosen lieblich und hold"), variiert ein Gedicht wie die „Pappel" (Werke VII, 85) deutlich Heines „Fichtenbaum" („Lyr. Interm." XXXIII); freier erscheint in demselben Stil der „Einsame" Werke VII, 84 (aus der zweiten Aufl. der „Erato"). Für Heinisch-Uhlandische Nachwirkungen in den „Gebirgsbildern" sprechen besonders „Willkommen" (Werke XVII, 34), der „Berggeist" (XVII, 40), die „Bergfee" (XVII, 42), eine verunglückte realistische Umdeutung des Loreleimotivs, und „Auf der Ruine" (XVII, 49). Auch die Harzidyllen spürt man noch stark heraus:

Gaudy (Korallen S. 166; Werke XVII, 36):

Gewahrst du auf der Höhe
Der Hütte Schindeldach

Heine: Auf dem Berge steht die Hütte
Wo der alte Bergmann wohnt.

Gaudy: Dort sitzt auf braunem Lehnstuhl
Ein eisenfester Greis

Heine: In der Hütte steht ein Lehnstuhl
Ausgeschnitzt und wunderlich,
Der darauf sitzt etc.

Mehr mit eigenen Mitteln weiss G. dagegen schon in „Lichtkarz" (XVII, 38) die raunende Abendstimmung der „Bergidylle" glücklich zu treffen. Langsam ringen sich denn auch seine freien:

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Rhythmen von blosser Nachahmung zu selbständigerer Aneignung und endlich zu eigener Form hindurch.

Die stärksten und zugleich unglücklichsten Kopien bietet die „Erato"; besonders für Heines übermütiges Kokettieren mit den ewigen Göttern und seine ironischen Duschen. Z. B. „Bergfahrt" (Erato S. 105; Werke VII, 13):

So wandelte ich in den Wolken, wie ein unsterblicher Gott,
Und sah nichts von der Erde, wie ein unsterblicher Gott,
Und langweilte mich, wie ein unsterblicher Gott.

Ähnlich „Auf dem Gipfel" (Erato No. 4; Werke XVII, 15) oder „Sonnenaufgang" (Erato S. 114; Werke XVII, 23):

Auch in des Jünglings zart fühlendem Herzen
Schwoll hohe Begeisterung auf.
Und vergeblich sich mühend, die Zigarre
Zum behaglichen glimmenden Brand zu entzünden,
Feierte seiner Stimme entzückter Jubel
Den unbeschreiblichen Genuss;
Dann fluchte er wieder der unseligen Zigarre.

Die „Korallen" führen schon eine einheitliche, idyllische Stimmung durch, sündigen aber noch in stilistischen Auswüchsen z. B. „Der Giessbach" (Korallen S. 174; Werke XVII, 44):

Von schlankstammiger Tannen Schatten geschützt vor
der Sonne Pfeil,
Unter weichem, dicht ineinander gedrängtem Moos,
Taucht die Quelle des Berges ans Licht.

oder „Talwanderung" (Korallen S. 180; Werke XVII, 10):

Märchen von der düstern Bergschlucht,
Der schweigen-belasteten,
Die nimmer des verwegenen Raubschützen Rohr mit
vielfach hallendem Echo erschüttert.

Auch die Sprache ist noch völlig unmelodisch, ihre Adjektivbildungen zeigen nur Stimmung und Farbe, wo sie sich wie in „silberwellen-blitzend"; „sonnengold-funkelnd"; „zaubersonnig"; „perlenstäubend" etc. Heinischen Mustern anschliessen. Erst in seinen realistischen Genrescenen, von denen „Sonntagmorgen", mit Anklängen an Heines „Seegespenst", am gelungensten erscheint, weiss er dann Form, Stil und Stimmung harmonisch zu vereinigen; z. B.:

Kokettierend liebäugelt die Sonne
Mit den gefegten Strassen
Und den gestern erst gewaschenen Fensterscheiben,
Und spiegelt ihre gleissende Destillateur-Physiognomie
Mir gegenüber
In den drei schaukelnden Barbierbecken vom lautersten Messing.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nach langem Ringen hat Gaudy sich damit überhaupt von Heine befreit. Für die folgenden „Kaiserlieder" dankt er ihm nur allgemeine Anregungen und vereinzelte Motive, die er aber eigentümlich zu formen weiss, und seine Prosa hat schon von vornherein wenig unter Heinischem Einfluss gestanden.

III. Nachträge zu den „Kaiserliedern".

1.

Die Bemerkung in Gaudys „Vorspiel" (VII, 9):

Des Gesanges Jünger wagt,
Wo der Meister, dessen Schläfe schon der Lorbeer schmückt, verzagt?

darf vielleicht auf Chamisso bezogen werden. Tatsächlich stammt von ihm, ausser dem dramatischen Fragment nach Manzoni: „Napoleons Tod", eine Reihe Napoleongedichte, und auch im Gespräch interessierte er sich, wie Frd. Kurts gelegentlich berichtet (bei Hitzig VI, 88), lebhaft für dieses Thema. Spuren einer gewissen Zusammenfassung könnte man in dem kurzen Cyklus „Träume" sehen: 1) „Traum" (1828); 2) „Weiter nichts als ein Traum" (5. Aufl. Berlin 1864; Nachlese S. 321); 3) „An den Träumer" (Nachlese S. 324), beide aus dem Jahre 1829. Stil, Stimmung und Motive sind allen dreien gemeinsam. (Die Bezeichnung des zweiten „Traums" bei seiner ersten Veröffentlichung im „Chaos" No. VI als „Übersetzung aus dem Englischen" halte ich nur für eine mildernde Fiktion.) — Das erste Gedicht ruft den Geist Napoleons neben die „Bürgerhelden Franklin und Washington", das zweite setzt die Hoffnung der „Patrioten" auf den „Sohn", das dritte endlich gibt solchen Träumen resigniert den Abschied. Sein Freiheitsideal fand er hier doch nicht gelöst; auch Bluttaten, wie er sie in seinem „Don Juanito" (bei Hitzig IV, 99) so krass geschildert hat, mochten ihm jene Zeit für eine epische Verherrlichung nicht günstig erscheinen lassen.

2.

Heine hat Gaudy neben allgemeinen Anregungen auch manche prägnante Formulierung gangbarer Motive gegeben. So klingt z. B. Napoleons bekanntes Wort in der Note an Sir Thomas Rhede: „Ich vermache den Vorwurf, mich umgebracht zu haben, dem regierenden Hause von England" bei Gaudy in Heines ausdrucksvoller Form wieder:

Gaudy: Erbin ist Britannias Krone
Von des Kaisertodes Schmach.

Und Heine (III, 160): „Britannia! dir gehört das Meer. Doch das Meer hat nicht Wasser genug, um von dir abzuwaschen die

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Schande, die der grosse Tote dir sterbend vermacht hat." Oder noch deutlicher:

Gaudy: Er, der Gastes Schutz begehrend,
An des Feindes Herde sass.

Und Heine (III, 160): „Und er war dein Gast und hatte sich gesetzt an deinen Herd".

Sonst sind nur kleinere Züge auf Gaudy übergegangen, so im „Northumberland" die „Dornenkrone" für den leidenden Napoleon aus Heines bekannten Heilandsmotiven, die doch auch ihre Parallele in der Napoleonliteratur haben (vgl. Holzhausen: „Heine und Napoleon" S. 118/119), und im „Grab" vielleicht eine nähere Bestimmung der sonst ebenfalls allgemein üblichen Ossianszenerie. Selbst die Heinischen „Grenadiere" geben doch nur vereinzelte Motive und zwar in neuen Verbindungen und eigenen Wendungen. So ist ihre unverbrüchliche Kaisertreue für den „Grenadier der alten Garde", dessen Wahnsinn übrigens auch Chamissos „Invalide im Irrenhaus" angeregt haben mag, in eine ganz andere Tonart übersetzt, und auch in „Reiters Tod" hört man Heine nur gelegentlich heraus:

Nicht Weib, nicht Kinder weinen mir ihre Tränen nach,
Wohl längst schon ist zerfallen der Väter Hüttendach.
Ich kenne keine Heimat als einzig die Schwadron,
Mein Kirchturm ist der Adler, mein Gott Napoleon.

Deutlicher hat schon Béranger auf Gaudys Grenadierszenen gewirkt, so für den „Gefangenen" etwa „Le vieux drapeau" und „l'Exilé", für den Invaliden in „Moskau" besonders „Le vieux sergent". Aber die freie Ausdichtung ist auch hier überall ersichtlich. Auch Heine und Béranger gelten ihm wie die übrigen Quellen, denen er seine vielen anekdotischen oder historischen Züge entnimmt.

3.

Der Einfluss Schillers tritt wohl in den „Kaiserliedern" am stärksten hervor, er geht bis in Auffassung, Stil und Komposition. Die Parallele mit Wallenstein war leicht gegeben und wird fleissig benutzt. Der junge Napoleon auf der Kriegsschule in „Brienne" stimmt zum jungen Wallenstein, wie Gordon ihn schildert, und mit Geschick hat Gaudy auch für seinen Helden Aufgang und Niedergang an denselben Ort verlegt, sogar mit Schillers eigenem Bilde.

Schiller: Aus der böhmschen Erde
Erhub sich dein bewundert Meteor,
Weit durch den Himmel einen Glanzweg ziehend,
Und hier an Böhmens Grenze muss es sinken.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Und Gaudy („Nach der Schlacht von Brienne“):

Und jetzt neigt zum Untergange sich gleich gross das Meteor
Dort, wo einer Welt zu leuchten es sich flammend schwang empor.

Auch andere direkte Nachklänge seien hier gleich angefügt; z. B. Gaudy (in demselben Gedicht):

Gleich dem Stamm, an dem er weilet, steht er stark und unerschüttert,
Wenn die Blätter gleich verdorrten, wenn die Zweige gleich zersplittert.
Trotz darf er der Erde bieten, gilt sein Name doch ein Heer etc.

Und Schiller:

Den Schmuck der Zweige habt ihr abgehauen,
Da steh ich, ein entlaubter Stamm.

Schon einmal galt ich euch statt eines Heers
Ich Einzelner.

Ähnliche Beispiele mögen nur Gaudys Vertrautheit mit Schiller bezeugen, für die ausser den „Schildsagen“ eben nur die „Kaiserlieder“ Proben bieten konnten; so bildet er etwa des „Glückes abenteuerlichen Sohn“ um in des „Ruhms allmächtigen Sohn“, spricht von „finstrer Schicksalsmächte Neid“ (Schiller: „denn eifersüchtig sind des Schicksals Mächte“), oder lässt — ich will solche Einzelheiten nicht weiter häufen — Worte und Motive aus dem „Prolog“ nachklingen:

Wo möchten edlern Lorbeer sie erwerben
Als von des Ruhmes Erben
Zurück die langgeborgten Kränze fordernd.

(„Schlacht bei Dresden“.)

Schiller: Wo möcht' es auch die Kräfte lieber prüfen
Den alten Ruhm erfrischen und verjüngen
Als hier vor einem auserlesnen Kreis.

Für direkte Anregungen Schillers sei endlich noch auf die „Entscheidung“, die neben Ségur vor allem die Szene zwischen Wallenstein und der Gräfin Terzky vor dem Erscheinen Wrangels bestimmt hat, und auf „Borodino“ verwiesen, wo Ségursche Berichte sich auch aus dem „Wallenstein“ eine intimere Färbung borgen. (Napoleon ruft vor dem Bilde seines Sohnes: „Seht nach der dreifarb'gen Fahne streckt er aus die zarte Hand“ und Wallenstein sagt vom jungen Piccolomini: „ . . . ein zarter Knabe ins Pragsche Winterlager, die Hand war dir erstarrt an der gewichtigen Fahne“.)

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

IV. Proben aus der Bérangerübersetzung.

1. In der Übertragung von „Ma Grand' Mère“ verwischt Gaudy schon im Refrain den graziös frivolen Ton des Französischen; vgl.:

Béranger: Combien je regrette,
Mon bras si dodu,
Ma jambe bienfaite,
Et le temps perdu!

Und Gaudy: Süssschwellende Glieder
Um euch tut mir's leid!
Ach, hätt' ich dich wieder
Verlorene Zeit!

In demselben Stück wird ein naives Bild wie: — mais un mari plus sensé Eût pu connaître à la coquille Que l'œuf était déjà cassé — vertuscht, wird eine ganze Strophe wegen der Pikanterie: — Si l'église n'était plus neuve, Le saint n'en fut pas moins fêté — getilgt.

2. Eine Nebeneinanderstellung der Verse Gaudys und Geibel-Leutholds wird am besten den Gegensatz zeigen:

Béranger: Ne crains plus tant ces jours de courses vaines
Où notre destin fut pareil;
Ces jours mêlés de plaisirs et de peines,
Mêlés de pluie et de soleil.
Je dois bientôt, il me le semble,
Mettre pour jamais habit bas.
Attends un peu; nous finirons ensemble:
Mon vieil ami ne nous séparons pas.

Gaudy: Besorge nicht die Wiederkehr der Tage
Des eitlen Treibens, die wir durchgemacht,
Zur Hälfte Lust, zur grösseren Hälfte Plage,
Oft heller Tag, noch öfter finstre Nacht.
Gedulde dich, bis mich der Tod entkleide, —
Mir ist, als ob das Ziel nicht ferne wär' —
Und klopft er an, wohlan, so ziehn wir beide:
Gelt, alter Freund, wir trennen uns nicht mehr?

Geibel-Leuthold, um einige Töne kräftiger und darum treffender:

Wo sind die Tage, deren Wahn und Wonne
Uns aufgerieben vor der Zeit,
Die Tage, bunt aus Regensturm und Sonne
Gewoben, aus Genuss und Leid!
Bald heisst's auf immer mich entkleiden;
Denn am Verlöschen ist mein Licht.
Halt' aus! Zugleich soll's enden mit uns beiden!
Mein alter Freund, verlassen wir uns nicht.

Digitized by Google   Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

3. Einige Verse mögen hier für Gaudys Übersetzungskunst zeugen:

a) Béranger (Mon curé):

Le curé de notre hameau
S'empresse à vider son tonneau.

Gaudy mit drastischer Lebendigkeit:

Der Pfarr des Dorfes hält sich dran,
Er leert sein Fass, so schnell er kann.

b) Béranger (Ma république):

J'ai pris goût à la république
Depuis que j'ai vu tant de rois.
Je m'en fais une, et je m'applique
A lui donner de bonnes lois.
On n'y commerce que pour boire,
On n'y juge qu'avec gaîté;
Ma table est tout son territoire;
Sa devise est la liberté.

Gaudy, der hier jede Nuance besonders zu treffen weiss:

Ich fand an Republik Gefallen,
Seit so viel Fürsten ich gesehn,
Jetzt stift' ich eine, und vor allen
Gesetzen sollen vier bestehn:
Eins, Grenzen sind der Tisch, — nicht weiter;
Das Trinken Bürgerpflicht, ist zwei;
Drei, jedes Urteil fällt man heiter;
Und vier, die Losung heisse: frei!

Auch der „König von Yvetot" mit seinen politischen Spitzen kommt trefflich zur Wirkung:

Béranger: Il n'avait de goût onéreux
Q'une soif un peu vive;
Mais, en rendant son peuple heureux,
Il faut bien qu'un roi vive.

Gaudy: Was man an ihm zu mäkeln fand,
War, etwas oft zu dürsten;
Beglücken sie nur sonst ihr Land, —
Das gönnt man schon den Fürsten.

4. Die „Blinde Mutter" wie die „Erinnerungen des Volkes" sind zwei Proben für eine poetische Vertiefung und volkstümlich deutsche Färbung, ohne dass der Sinn des Originals dadurch verletzt würde.

Man vgl. etwa in der „Blinden Mutter" die lebendige Szenerie:

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gaudy: Sitze still und hör' auf mich;
Sitze still beim Rad' und spinne.
Dir steckt Peter nur im Sinne, —
Mädchen, du — ich warne dich!

Béranger: Tout en filant votre lin,
Ecoutez-moi bien, ma fille.
Déjà votre cœur sautille
Au nom du jeune Colin.

Diese Beispiele möge eine Stelle aus den „Erinnerungen des Volkes" beschliessen:

Béranger: On parlera de sa gloire
Sous le chaume bien longtemps
L'umble toit, dans cinquante ans,
Ne connaîtra plus d'autre histoire.
La viendront les villageois
Dire alors à quelque vieille:
Par des récits d'autrefois,
Mère, abrégez notre veille.

Bei Gaudy gewinnen die Verse volles Leben:

Und er bleibt doch vom Volk bewundert;
In Strohdachhütten wird allein
Von seinen Taten Rede sein,
Verfloss auch schon ein halb Jahrhundert.
Das junge Völkchen wird sich dann
Um einer Alten Lehnstuhl scharen,
Und schmeicheln: Mütterchen, hebt an,
Erzählet uns aus frühern Jahren . . . .

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Inhalt.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google — Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Druck von C. Salewski in Berlin N.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

FEB 27 1914
UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 03965 9225
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN